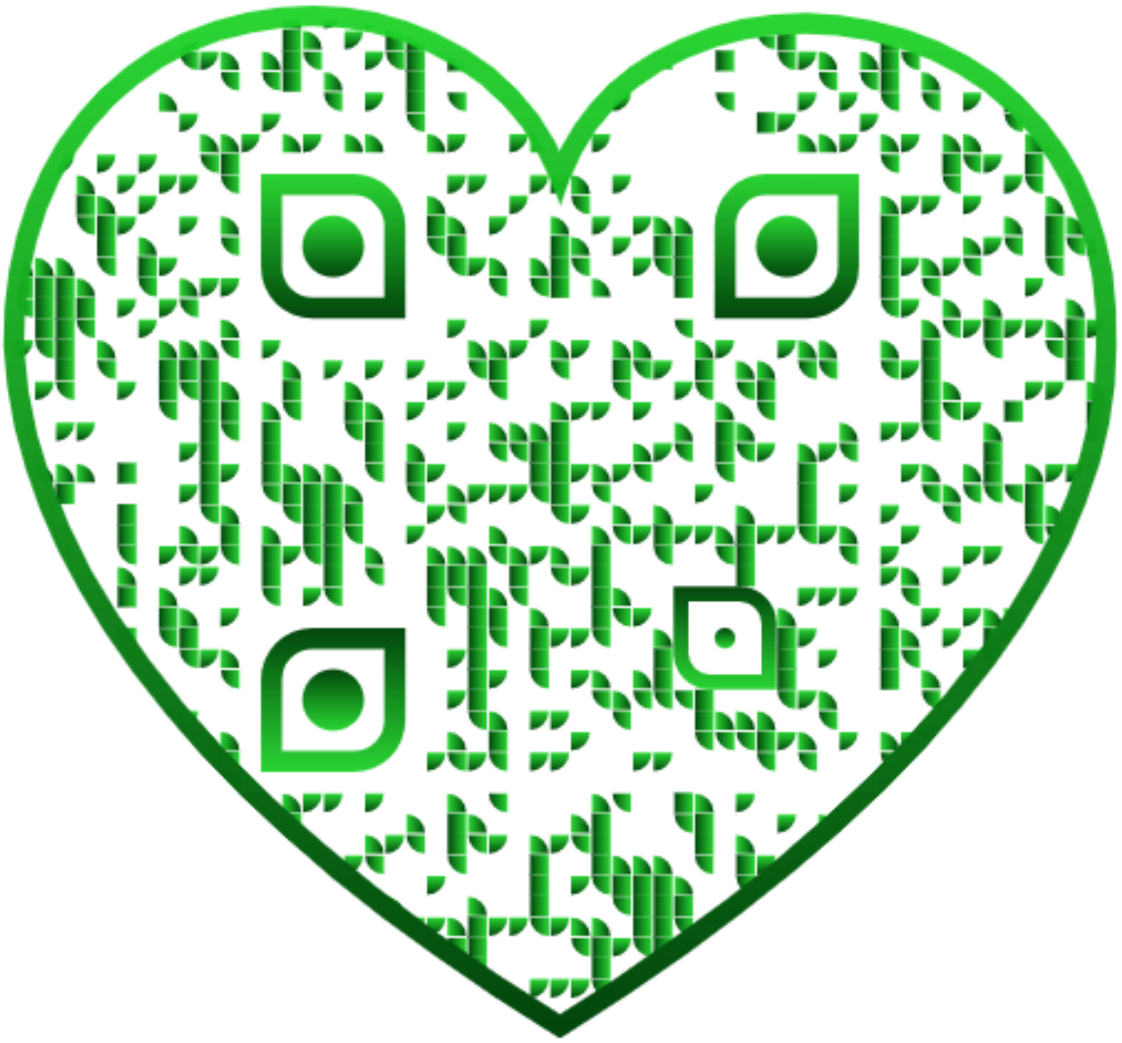
(SOUS LA DIRECTION DE)
Noëlle Carruggi

Maryse Condé

Rébellion et transgressions

KARTHALA



Parmi les écrivains de la Caraïbe francophone, Maryse Condé se distingue par son côté fondamentalement rebelle, provocateur et contestataire. Son refus de se rallier aux diktats des mouvements littéraires et à toute idéologie est manifeste dans son œuvre qui se place tout entière sous le signe du défi.

Écrire, pour Maryse Condé, c'est avant tout s'écarter des chemins battus de la doxa, dévoiler l'envers des idéologies et éclairer les zones d'ombre de l'histoire, des sociétés et de la nature humaine. En faisant *tabula rasa* des dogmes et conventions, Condé nous laisse face à des questions troublantes et sans solution apparente. Les nombreuses transgressions de cette rebelle de la littérature surprennent le lecteur et le confrontent à des vérités dérangeantes, sans pour autant lui offrir d'autres modèles de saisie du réel.

Le but de ce recueil d'essais est d'éclairer la complexité intrinsèque de cette écriture qui fait éclater les cloisonnements des genres littéraires et invite à des interprétations plurivoques. Chaque essai éclaire sous un angle particulier la dimension transgressive des multiples formes de rébellion présentes à travers tout le corpus littéraire condéen.

Noëlle Carruggi enseigne la littérature d'expression française à la New School University de New York. Elle est notamment l'auteur de Marguerite Duras, une expérience intérieure *et a contribué au recueil intitulé* L'Eau, source d'une écriture chez les écrivaines francophones. *Elle a interviewé Maryse Condé lors d'un entretien filmé à la City University of New York (A Caribbean Journey). En tant que directeur d'études françaises de la North Eastern Modern Language Association, elle a organisé de nombreux colloques sur la littérature francophone.*

Lettres du Sud

Collection dirigée par Henry TOURNEUX

Lettres du Sud

La collection « Lettres du Sud », fondée à l'origine par Patrick Mérand et reprise par Henry Tourneux en 1986, rassemble des études de niveau universitaire consacrées aux littératures du Sud ou périphériques. Ces études peuvent porter sur un thème, un pays ou un ensemble géographique, un auteur (comme Ahmadou Kourouma, Maryse Condé, Mouloud Feraoun ou Mongo Beti…). Les études comparatives y sont également les bienvenues. Un volet de la collection est consacré à la création littéraire : quelques œuvres de fiction y ont été ponctuellement publiées, comme l'œuvre théâtrale d'Ina Césaire.

Couverture : Maryse Condé à Saint-Malo, 19e édition du festival « Étonnants voyageurs », 9 mai 2008. (Cliché Ouest-France).

Avec le soutien du CNL Centre national du livre
www.centrenationaldulivre.fr

Le format ePub a été préparé par Isako

www.isako.com
à partir de l'édition papier du même ouvrage.
© Éditions KARTHALA, 2015
(Première édition papier, 2010)
ISBN : 978-2-8111-2021-4

SOUS LA DIRECTION DE

Noëlle Carruggi

Maryse Condé

Rébellion et transgressions

Éditions KARTHALA

22-24, bd Arago

75013 Paris

Remerciements

Mes remerciements vont tout d’abord à l’écrivain qui fait l’objet de cet ouvrage. Depuis quinze ans, Maryse Condé est pour moi une source constante d’inspiration, aussi bien par ses écrits que par le charisme avec lequel elle rassemble autour d’elle des chercheurs, artistes et écrivains du monde. Je lui suis profondément reconnaissante pour la générosité avec laquelle elle m’a accordé de son temps pour l’entretien présenté dans ce recueil.

Je remercie aussi tous les contributeurs de cet ouvrage dont les articles rendent hommage à l’œuvre condéenne et à l’auteur.

Je suis particulièrement reconnaissante à la New School University pour m’avoir accordé le semestre sabbatique qui m’a permis de me consacrer à cet ouvrage.

Avant-propos

L'aspect provocateur et contestataire de Maryse Condé, son rejet des idées reçues, son refus de se rallier aux diktats des mouvements littéraires et à toute idéologie est bien connu. Parmi les pionnières de la recherche consacrée à cet écrivain, il nous faut tout d'abord citer Françoise Pfaff dont l'ouvrage essentiel, *Entretiens avec Maryse Condé*, éclaire le parcours personnel de l'auteur et l'évolution de son écriture. Je n'en retiens ici qu'une citation : « Je ne fais pas de roman militant ; j'aime bien mettre en lumière ce que les gens aiment cacher » (p. 77). Lydie Moudileno a pour sa part exploré le territoire condéen aussi bien dans son livre *L'Écrivain antillais au miroir de sa littérature* que dans son recueil *Une nomade inconvenante*, qui est un hommage à l'aspect réfractaire et provocateur qui caractérise l'œuvre de Condé. Continuant sur la lancée, Dawn Fulton analyse la dimension subversive de l'écriture condéenne dans son livre intitulé *Signs of Dissent*. Ces titres sont révélateurs et illustrent la place primordiale et la récurrence des tabous et interdits défiés par Condé.

En présentant un nouvel ouvrage au lecteur, *Maryse Condé : rébellion et transgressions*, nous avons voulu réunir les chercheurs qui s'intéressent au côté fondamentalement rebelle d'un auteur qui surprend continuellement son lecteur par de nouvelles transgressions. Notre but est d'éclairer la complexité inhérente d'une œuvre qui fait éclater les cloisonnements des genres littéraires et invite à des interprétations plurivoques. Construit autour de l'axe de la rébellion et de la transgression, ce recueil est orienté vers l'analyse et l'exploration de son aspect composite à travers l'œuvre romanesque et théâtrale de

Condé. Chaque essai éclaire sous divers angles la dimension transgressive des multiples formes de rébellion présentes dans l'écriture condéenne ; les contributeurs ont chacun choisi une orientation particulière, s'intéressant aussi bien à la thématique qu'à la poétique et à la narratologie. Le lecteur est ainsi invité à cheminer sur un parcours tout en mosaïques, permettant la saisie des différents niveaux de réel présents dans une œuvre qui se dérobe à l'univocité et qui, par son questionnement assidu, ose provoquer les consciences en les plaçant face à des vérités bien souvent dérangeantes.

Noëlle CARRUGGI

Introduction

Les liens que l'on tisse avec une œuvre littéraire et son auteur ne sont pas fortuits et certains écrits nous interpellent plus que d'autres, éveillant en nous dès la lecture du premier livre une fascination, pour ne pas dire une passion qui nous accompagnera des années durant. Ma première rencontre avec Maryse Condé eut lieu en 1999 lors de l'une des nombreuses conférences qu'elle organisait alors à l'Université de Columbia. Impressionnée par le brio avec lequel Condé dirigeait le débat, je me me rendis sans plus tarder à la bibliothèque de New York University où, perchée en équilibre instable sur un de ces tabourets roulants qui permettent d'accéder aux livres placés sur la rangée la plus haute, je saisis un livre au hasard parmi les nombreux ouvrages de Condé : *Traversée de la mangrove*. J'ignorais à l'époque que Condé avait découvert de façon inattendue l'existence de Tituba – personnage totalement méconnu de l'histoire, dont elle fit l'héroïne éponyme de son roman – en prenant « par hasard » un livre sur les procès de Salem dans une bibliothèque de la Californie. J'aime à croire que certains livres ont ainsi le pouvoir magique de nous interpeller. Dès les premières pages, je fus envoûtée par l'appel de la mangrove et irrémédiablement captivée par la polyphonie des voix et des récits. On l'a souvent répété, on ne traverse pas la mangrove… on en demeure captif.

L'œuvre de Maryse Condé résiste à l'univocité et présente au lecteur un certain degré d'aspérité : refus de s'aligner à un mouvement littéraire, recherche incessante de nouvelles formes narratives propres à révéler un aspect ignoré de notre

rapport au monde et de l'adéquation de l'être à sa vérité intérieure. Cette œuvre présente un riche matériau romanesque qui répond à l'horizon d'attente du lecteur : drames et péripéties abondent dans des récits dont l'aspect romantique n'est pas négligeable. Nous trouvons, par exemple, nombre de personnages de proscrits ou de maudits, et les thèmes de l'errance, de l'exil et du voyage sont omniprésents. Condé est passée maître en l'art de piloter les techniques du romanesque et sait particulièrement bien s'en servir pour subvertir les conventions. À travers des *topos* traditionnels, ses écrits illustrent le lien intrinsèque entre roman et connaissance en explorant le rapport de l'être au monde dans sa dimension socio-historique et dans sa dimension ontologique.

Dans *L'Art du roman*, Milan Kundera nous offre cette métaphore : « L'homme et le monde sont liés comme l'escargot et sa coquille ». Édouard Glissant observe pour sa part qu'un écrivain écrit toujours à partir d'un lieu. Les écrits de Condé reflètent ces deux propositions et explorent, à travers des personnages fictionnels ou de grandes figures de l'histoire, la problématique de la recherche d'identité liée aux circonstances historiques du peuple antillais. Toutefois, les récits de Condé ne sont pas tous ancrés dans la réalité antillaise, et Lydie Moudileno souligne « le cosmopolitisme profond de l'univers romanesque condéen ». En suivant les pérégrinations et les migrations des personnages à travers les continents, le lecteur découvre les cultures des pays de la diaspora africaine à divers moments de l'histoire : le royaume du Mali à l'ère de la conquête de l'islam et de la colonisation européenne, la Guinée sous le régime de Sékou Touré, les nombreuses îles de la Caraïbe francophones dans la seconde moitié du XX^{e} siècle, le continent américain de la période de l'esclavage à nos jours, et les tristes banlieues parisiennes où sont assignés à résidence les émigrés de la diaspora. Mais si la dimension socio-historique de l'écriture condéenne est particulièrement marquée, l'aspect subversif du voyage apparaît aussi dans son œuvre. L'écrivain est avant tout

romancière et le propre du roman est de se distinguer du récit de voyage ou du traité historique. Bien souvent, en voulant éclairer, l'historien efface la présence de l'invisible et obscurcit l'essentiel. Condé, en revanche lève le voile sur ce que Glissant nomme « le refoulé historique », les zones d'ombre de l'histoire et les spectres du passé qui continuent de hanter le présent, aussi bien au niveau des idéologies collectives que des destinées individuelles. Le voyage auquel nous convient les romans de Condé est avant tout un voyage intérieur, une quête de l'adéquation du sujet à lui-même.

Dans son entreprise d'auto-connaissance et de recherche, Condé ne suit pas des chemins tout tracés et s'écarte résolument des sentiers battus. Pour illustrer ce propos, je ferai ici appel à Marguerite Duras en citant les premières lignes de son texte *Le Vice-consul* :

> « Il faut se perdre. Je ne sais pas. Tu apprendras. Je voudrais une indication pour me perdre. Il faut être sans arrière-pensée, se disposer à ne plus reconnaître rien de ce qu'on connaît, diriger ses pas vers le point de l'horizon le plus hostile, sorte de vaste étendue de marécages que mille talus traversent en tout sens on ne voit pas pourquoi. »

Ces lignes doivent être lues à plusieurs niveaux : elles ont trait, en premier lieu à la marche de la mendiante, mais aussi à la démarche du personnage de l'écrivain du roman, et par extension, à celle de tout écrivain à la recherche de sa voix/voie, confronté à la nécessité de tourner le dos aux dogmes et aux idéologies auxquels on n'a cesse de vouloir le rattacher. « Apprendre à se perdre » et « abandonner » revient à faire tomber les masques, dévoiler la présence de l'autre en soi, démythifier les idéologies, et affronter le chaos de l'incohérence pour mieux rendre compte des réalités plurielles. Dans sa démarche, Condé a choisi de faire cavalier seul et de s'écarter résolument des mouvements littéraires qui limiteraient sa liberté et sa créativité. Sa position indépendante par rapport au mouvement de la Créolité est bien connue. Refusant l'assimilation et le particularisme, elle a aussi osé

dénoncer la futilité des idéologies et de leurs cloisonnements artificiels. Son œuvre se distingue singulièrement par un questionnement assidu, un rejet des idées reçues, et le refus de la doxa.

Lorsqu'un auteur est parvenu à se tailler une place de choix dans le monde littéraire, on a tendance à oublier que son parcours a été semé d'obstacles, sinon d'embûches – lorsqu'il s'agit d'une Antillaise, les difficultés sont peut-être même décuplées. Si, avant l'émergence de la Négritude, l'écrivain antillais se trouvait devant un vide – une absence de modèle et une invisibilité culturelle notoire –, la situation s'est paradoxalement compliquée avec le développement de ce mouvement et de ceux qui l'ont suivi : Créolité et Antillanité. Condé a d'abord dû s'affranchir des modèles nés de la Négritude et elle reconnaît, dans son entretien avec Elisabeth Nuñez (City University of New York, 28 janvier 2009), la difficulté de cette entreprise : « On n'est pas libre lorsque l'on commence à écrire. J'étais si influencée par Césaire que je me trouvais dans une prison. Il m'a fallu des années pour me débarrasser de cela ».

Il lui a fallu aussi lutter contre l'idéologie du militantisme noir et de l'afrocentrisme. Dès son premier roman, *Hérémakhonon*, (1976), Condé a pris un risque énorme en s'autorisant de multiples transgressions : dévoiler l'envers de l'idéologie politique qui mit Sékou Touré au pouvoir, démystifier le rêve du retour aux racines africaines ; mettre en scène un personnage dérangeant, Véronica, une jeune femme qui n'a que faire de l'engagement politique et cherche à se trouver à travers une liaison sexuelle passionnée avec le ministre dictateur. Les critiques ont été sévères pour ce premier roman et particulièrement pour le personnage de Véronica, qui avait pourtant ses raisons d'aimer des hommes lui paraissant « libres d'être eux-mêmes. Vraiment. Profondément » (p. 63). Il est vrai que les considérations de Véronica renvoient une image peu flatteuse de la bourgeoisie « noiriste » antillaise :

> « Je voulais fuir mon milieu familial, le marabout mandingue, ma mère, la négro bourgeoisie qui m'a faite, avec, à la bouche, ses discours glorificateurs de la Race et au cœur, sa conviction terrifiée de son infériorité » (p. 86).

Si Condé a souffert de l'hostilité générale avec laquelle son premier roman a été reçu, elle n'a pas pour autant abandonné son combat contre la mythification et les fantasmes du retour aux sources, déclarant dans la préface de la seconde édition : « le passé ne sert à rien quand il a pour nom malnutrition, dictatures, bourgeoisies corrompues ».

Le second ouvrage de Condé, *Ségou*, une grande fresque historique en deux volumes – (*Les Murailles de terre*, 1984 ; *La Terre en miettes*, 1985) – sur l'empire bambara au Mali, valut en revanche à l'auteur éloges et reconnaissance. *Hérémakhonon* et *Ségou*, présentent deux visions de l'Afrique fort contrastées : la contemporaine et l'historique, l'envers et l'endroit des origines et de la filiation. *Ségou* n'aurait pas vu le jour sans la détermination de l'auteur à faire entendre sa voix. Produit de dix années de recherches, le matériau qui tisse la trame de ce roman était à l'origine destiné à une thèse de doctorat mais fut rejeté par les professeurs qui ne considéraient pas les sources orales comme documents légitimes. Condé a paré le coup avec son effronterie habituelle, en changeant la nature de son projet : faire de ses recherches un roman plutôt qu'un « ouvrage de raseur » dont le sort est le plus souvent d'être relégué sur les rayons les plus obscurs d'une bibliothèque. Le lecteur averti saura discerner l'écho de la genèse de Ségou dans un roman de la maturité, *Desirada*, (1997) :

> « Voilà que cette histoire des origines, cette histoire qui ne reposait que sur le dire, la parole des uns et des autres, rentrait dans la réalité. Elle n'attendait plus que la main d'un scribe pour lui donner la pesanteur de la vérité » (p. 171).

Pour se dire, la vérité doit demeurer plurielle. Je ne citerai ici que trois exemples illustrant comment Condé joue avec le paradoxe et l'ambiguïté pour se défaire de cette pesanteur. Dans *Traversée de la mangrove*, (1989), l'auteur nous imprègne de l'atmosphère étouffante d'une communauté refermée sur elle-même et dont le *modus vivendi* est perturbé par la présence d'un étranger. Condé reprend un *topos* bien antillais, la veillée, d'une manière qui se distingue de celle d'auteurs comme Césaire ou Chamoiseau (il faut lire à ce propos l'ouvrage de Rose-Myriam Réjouis, *Veillées pour les mots*). Condé éclaire la part manquante de l'histoire par une composition narrative polyphonique. Les récits des personnages reflètent une réalité subjective particulière sans jamais éclaircir le mystère qui rôde autour de Sancher, l'étranger qui emporte avec lui le secret de sa mort et des spectres qui ont poursuivi sa vie d'une ombre inquiétante. En revanche, la rencontre de chaque protagoniste avec Sancher provoque une profonde transformation et chacun continue à porter en lui la présence de l'absent.

Dans *Desirada*, le lecteur est entraîné avec la protagoniste Marie-Noëlle dans une errance labyrinthique sans aucun fil d'Ariane. Chaque nouvelle migration, chaque nouveau récit découvre un horizon qui n'a de cesse de se dérober. Obsédée par le secret de sa naissance et hantée par les spectres du passé, la protagoniste court sans répit vers des fantômes, des êtres de poussière qui échappent à la saisie et s'effritent dès qu'elle les approche. Les récits fragmentaires ne font que mettre en évidence la part d'opacité qui demeure intacte à la fin du roman. Cette part d'invisible et d'inconnu, noyau central autour duquel gravitent les récits, invite le lecteur à constater que certains manques ne pourront jamais être comblés et qu'à l'instar de la protagoniste, il faudra bien continuer à « vivre avec cet inconnu, ce noir derrière [soi] » (p. 251).

Je citerai en dernier lieu l'adaptation du roman d'Emily Brontë, *Wuthering Heights*, que notre écrivaine a eu la géniale

idée d'intituler *La Migration des cœurs*, (1995). Dawn Fulton souligne le contraste entre l'impression de cloisonnement claustrophobique qui imprègne le roman de Brontë et l'aspect chaotique de l'espace narratif qu'a créé Condé en multipliant le nombre des personnages, récits et migrations. Elle observe aussi fort justement que ce roman s'écarte de la vision romantique des amants unis dans la mort, présentée ici comme « migration sans retour ». Condé nous met ainsi face à une ultime zone d'opacité en défiant non seulement les mythes de l'Occident antique et l'image chrétienne de la mort, mais aussi les croyances des religions syncrétiques de la Caraïbe, puisque tous les grands maîtres de l'invisible convoqués par l'amant en quête de l'esprit de sa bien-aimée succombent à des morts mystérieuses. Il nous faut aussi noter que dans le chapitre de la veillée de Cathy, la voix narrative n'est autre que celle de la morte qui fait entendre son « dit » et, laissant le lecteur dans l'étrangeté de cet entre-deux, annonce son départ vers une *destinerrance* inconnue.

En guise de conclusion, j'avancerai que les nombreux défis lancés par cette rebelle de la littérature n'auraient pas beaucoup de poids si elle se contentait de faire *tabula rasa* des conventions, mythes et dogmes pour reconstruire d'autres modèles d'explication ou de saisie du réel. Condé n'affirme rien et ne présente aucune résolution aux questions plurivoques auxquelles elle n'a cesse de confronter son lecteur. Avec l'humour qui la caractérise, elle nous offre à chaque nouvel ouvrage des surprises, démythifiant ainsi à la fois son écriture et son personnage d'auteur.

1

De l’autobiographie au roman fantastique : itinéraires de Maryse Condé

Lydie MOUDILENO

Auteur d’une douzaine de romans, de pièces de théâtre, de nouvelles et de récits pour la jeunesse, Maryse Condé est une figure majeure des lettres antillaises et françaises contemporaines. Tant en France où elle s’est imposée avec le best-seller *Ségou* qu’aux États-Unis, en Allemagne ou au Japon où ses textes sont régulièrement traduits et commentés, Maryse Condé est un auteur que l’on attend, que l’on apprécie et que l’on reconnaît. À la reconnaissance des lecteurs s’en ajoute régulièrement une plus institutionnelle, puisque plusieurs romans se sont vus décerner des prix littéraires prestigieux, comme le Grand prix littéraire de la femme (1986), le prix de l’Académie française (1988), le prix Carbet de la Caraïbe (1998) ou le prix Marguerite Yourcenar (1999)[1].

Commencée dans les années soixante-dix, l’œuvre de Maryse Condé frappe aujourd’hui par son extraordinaire diversité. J’ai mentionné la multiplicité des genres. Rien que dans le genre romanesque, on remarque que d’un récit à l’autre, Maryse Condé a pratiqué le récit autobiographique, le roman policier, le fantastique, le roman d’amour et le roman

historique, ainsi que la réécriture des classiques (comme *Les Hauts de Hurlevent*). Pour parcourir brièvement cette œuvre, je propose de la feuilleter, comme on feuilletterait l'album photo de quelqu'un. C'est-à-dire, en s'attardant sur certains moments et en passant rapidement sur d'autres, en regardant les textes comme des photographies offertes au commentaire, ou comme une sélection de moments qui racontent des histoires, mettent en scène des personnages, plantent des décors. Au final, ces images nous font réfléchir sur la vie. Celle des personnages de l'album, celle de son créateur, et, inévitablement, la nôtre. Que l'on soit proche ou non de la « vraie » Maryse Condé, que l'on ait visité ou non ces contrées dont les paysages s'imposent au fil des pages, ou que l'on s'identifie aux personnages, c'est bien de la vie, cette vie « scélérate » pour reprendre le titre d'un de ses livres, que Maryse Condé nous parle toujours.

Comme un album photo donc, l'œuvre de Condé, prise dans son ensemble, se compose d'une série de personnages inoubliables, campés avec ce mélange de réalisme, de générosité et de cynisme et mais aussi de liberté d'imaginaire qui caractérise son écriture. Chaque livre, de manière évidente, propose une nouvelle galerie de portraits. Cependant, on peut constater que certains traits familiaux reviennent de l'un à l'autre.

D'abord, les personnages de Condé sont toujours inscrits dans une lignée familiale. La vie d'un personnage est indissociable, dans les fictions de Condé, de la généalogie qui l'a fait naître. Les nombreuses scènes d'accouchement, par exemple, sont là pour le symboliser : un personnage est « sorti » du ventre d'une femme, il est le fruit d'une rencontre, et cette rencontre a une histoire qu'il sert à rappeler. Avec tout personnage vient donc nécessairement l'histoire de sa famille.

Il y a ainsi très peu de familles « nucléaires » chez Condé, mais toujours des généalogies compliquées, jamais linéaires ni

totalement transparentes, mais dont chaque personnage, à un moment ou à un autre de son itinéraire, va assumer la trace. C'est connu, les gens heureux n'ont pas d'histoire. Les familles simples, chez Condé, non plus. Ou plutôt, ce que Condé nous dit est qu'il n'y a pas de familles simples. « La famille, ce nœud de vipères initial » écrit l'auteur dans son dernier roman, *Les Belles ténébreuses*. En effet, entre les enfants mal aimés, les paternités mal assumées ou pas assumées du tout, les mensonges et les bêtises, on pense au titre du célèbre film *Secrets et mensonges*. Dans l'album, il y a aussi les photos qui manquent.

Si elle détermine toujours la quête identitaire, la famille, chez Condé, est l'unité de base avec laquelle on essaie de composer au quotidien, mais c'est aussi, pour de nombreux héros et héroïnes, celle que l'on quitte, de gré ou de force. Partir, chez Condé, c'est se rebeller un peu. En effet, une des caractéristiques récurrentes des personnages, est la rébellion.

L'exemple le plus extrême se trouve peut-être dans *La Colonie du Nouveau Monde*, l'histoire d'un homme qui se sépare du monde pour créer la secte des adorateurs du soleil, en Colombie. Il y a aussi la toute première héroïne de Condé, Véronica dans *Hérémakhonon*, qui est une rebelle en ce qu'elle refuse son destin de petite-bourgeoise guadeloupéenne pour partir en Afrique de l'Ouest, en quête d'ancêtres plus glorieux (et donc, de sa négritude). Ou Marie-Hélène, dans *Une saison à Rihata*, une autre Antillaise qui part pour l'Afrique à la recherche du bonheur.

Un critique français, Régis Antoine, a qualifié l'œuvre de Condé de « romantique[2] ». Le terme peut paraître surprenant au premier abord, mais il est en fait très pertinent. Comme chez les grands romanciers du XIX^e^ siècle, les personnages de Condé portent la marque des héros romantiques. Ils sont plongés dans l'idéalisme ou la désillusion, comme dans *La Colonie du Nouveau Monde* ou *Hérémakhonon* que je mentionnais tout juste, ou encore *Les Derniers rois mages*, la

soif d’action politique ou sociale, comme dans *La Vie scélérate*, ou, comme dans à peu près tous les romans, l’amour et la création artistique avec tout ce qu’ils apportent de frustration. La rébellion qui revient sans cesse, c’est aussi cela : une quête perpétuelle du bonheur.

Si l’on veut bien accepter un romantisme chez Condé, il faut préciser : il ne s’agit pas toujours de contemplation ou de fatalisme. Bien des personnages, militants, écrivains, historiens et autres, « travaillent » à lutter contre la scélératesse de la vie, même si souvent, leurs entreprises se soldent par des faillites. Il n’en reste pas moins que chez ces rebelles, les trajectoires sont liées à de véritables projets de libération individuelle.

Autre grande constante chez les personnages de Condé, là encore, très « romantique », l’exil et le voyage. La libération se fait toujours, à un moment ou à un autre, par des passages de frontières. On a l’impression, chez Condé, que quitter le pays natal, revient à quitter le ventre de la mère, marquant le début d’une prise en charge de soi et d’une formation de la subjectivité qui ne semble pouvoir s’opérer qu’en coupant le cordon ombilical qui relie à la famille et à la communauté d’origine. Encore une fois, l’exemple de Véronica dans *Hérémakhonon* est révélateur et peut servir de paradigme à l’œuvre tout entière. J’aime aussi ce titre de *La Migration des cœurs*, que Condé a donné à sa version des *Hauts de Hurlevent*. De la naissance à l’exil, et parfois au retour, les mouvements de la vie se disent toujours, chez Condé, par des migrations, des corps et des cœurs.

C’est pourquoi, pour revenir à mon image de l’album photo, on trouve beaucoup de paysages différents dans l’œuvre de Condé. Antilles françaises, Europe, Afrique de l’Ouest, Amérique du Sud, États-Unis : la multiplicité de lieux est extraordinaire, alors que l’on suit les personnages dans leurs pérégrinations autour du monde. Dans cette géographie, on remarque que la circulation se fait souvent entre les trois pôles que sont l’Europe, l’Afrique et ce qu’on appelait le Nouveau

Monde, les Antilles et les Amériques. Le fameux triangle, que Paul Gilroy a nommé « l'Atlantique noire » est aussi un espace privilégié de l'imaginaire de Condé. Espace transcontinental et océanique, l'Atlantique noire est le lieu, chez Condé, comme au temps de la traite et de l'esclavage, où des corps circulent, où des êtres se rencontrent, où des identités s'inventent et se négocient[3]. Un lieu où des familles se forment et d'où naissent ces « enfants de la diaspora » modernes. Des premiers romans, *Hérémakhonon* ou *Une saison à Rihata*, où l'action se déroulait principalement dans le triangle de l'Atlantique noire, au plus récent, *Les Belles ténébreuses*, cet espace de métissage culturel et biologique ne cesse de s'étendre : Kassem, le héros des *Belles ténébreuses*, qui n'a de musulman que le nom, est le fils d'un Guadeloupéen et d'une Roumaine. Ceci dit, c'est quand même dans un pays d'Afrique fictif, puis en Amérique, dans l'Atlantique noire qu'il évolue, tout comme l'héroïne de *L'Histoire de la femme cannibale*, de *Célanire cou-coupé* ou de *La Belle Créole*.

Parlera-t-on alors de créolité, et de créolisation du monde ? Le projet créatif de Maryse Condé s'attache à souligner la diversité des êtres et des expériences dans le monde, et ce, à toute époque, de la période de l'esclavage comme dans *Moi, Tituba, sorcière* à l'Afrique du Sud postapartheid, comme dans *L'Histoire de la femme cannibale*. Ce qui ressort de cette diversité des itinéraires est aussi, à un certain niveau, un refus que l'on pourrait appeler le refus d'assigner à identité les êtres, comme on dit, « assigner à résidence ». Chaque personnage, et chaque déplacement devient alors prétexte à une remise en question de ce que veut dire l'identité. Dire « créole », oui, dans le sens où les identités sont faites de rencontres et de mélanges, à la manière de ce qui s'est passé lors de la constitution des îles de la Caraïbe au temps de l'esclavage et de la plantation. Mais chez Condé, l'exposé des métissages et de la « créolisation » du monde n'a pas pour but, comme chez d'autres, de produire un discours spécifique sur l'identité « créole » de ses Antilles natales. La mutiplicité des sangs qui

font ses personnages et le mélange des lignées auxquelles ils appartiennent ne font pas d'eux des êtres plus « créoles » que d'autres. Mon ami Cilas Kemedjo, qui n'est pas antillais mais camerounais, écrivait, en hommage à Maryse, une « partition de blues » :

> « les courbatures envolées du jazz
> décrivent la trajectoire d'une tragédie
> avortée en drames comiques
> …
> j'écoute le monde battre sa chamade
> dans une trépidation de frémissements
> damnés
> dans le pays ravagé de Casamance où
> les nuits de Sine marronnent les voix
> des ancêtres d'Elisa dans les cannonades
> de Goal, échos douloureux de Gorée,
> d'Elmina, de la Côte des Esclaves,
> du Rwanda, du Congo et de toute la négritude souffrante.
> Ainsi vont nos modernités chaotiques
> D'ici et de là-bas[4]. »

Nos « modernités chaotiques », Condé nous les montre en nous faisant « sortir » des Antilles. Ce qui ne veut pas dire qu'elle se détourne des Antilles. La Guadeloupe est rarement absente de cet album photo qui trimballe d'un continent à un autre les « modernités chaotiques » dont parle Cilas Kemedjo. Au contraire, la Guadeloupe occupe une place particulière dans la géographie de l'auteur. Parfois, elle n'est qu'un lointain souvenir auquel il est fait allusion comme en passant, comme si « être guadeloupéen », c'était finalement une origine comme une autre, pas plus fatale ni glorieuse qu'une autre. À d'autres moments de son parcours d'écrivaine, Condé a fait de la Guadeloupe le centre, ou une partie très importante, de ses récits. Je pense à *La Vie scélérate* et à *Desirada*, et surtout, à *Traversée de la mangrove*.

Dans ce roman de 1989, l'action se passe à Rivière au Sel, en Guadeloupe, et met en scène une petite communauté d'habitants qui apportent chacun, autour de la veillée de l'énigmatique Francis Sancher, leur version individuelle de leur expérience de la communauté.

Dans ces textes situés en Guadeloupe, histoires individuelles et histoire collective sont souvent inséparables. En cela, les récits guadeloupéens de Maryse Condé offrent de formidables tributs à l'histoire de la Guadeloupe. La nouvelle « Pays-mêlé », du recueil éponyme, par exemple, mêle à l'histoire d'une génération fictive un panorama de l'évolution sociale, démographique et politique des Antilles. Documenté avec précision, ce type de récits auquel se livre Condé est enrichi de nombreuses références historiques grâce auxquelles les lecteurs apprennent, entre autres, que les Antilles ont non seulement un paysage, mais aussi une histoire. Et une histoire qui ne se résume pas à celle de l'esclavage ou aux cyclones. Condé nous apprend aussi à regarder les Antilles comme un pays de luttes sociales et d'actions politiques. Plus récemment, le récit autobiographique *Victoire, les saveurs et les mots* se lit aussi comme un document, à partir de l'histoire de cette grand-mère, et bien sûr de ses ancêtres, qui nous fait traverser des décennies de transformations sociales, mettant en scène l'évolution du syndicalisme ou des bourgeoisies de couleur aux Antilles. Par ailleurs, dans l'album photo ainsi parcouru, on voit se profiler de temps à autres de vrais personnages politiques du monde noir : Marcus Garvey, Hégésippe Légitimus et bien sûr Aimé Césaire y paraissent plus d'une fois. À côté des portraits de familles imaginaires, l'album photo s'enrichit de nombreux documents à valeur proprement historique. Les archives témoignent, outre la puissance créative de l'auteur, d'un projet d'historicisation des trajectoires individuelles, et de la volonté de Condé d'inscrire dans la fiction la mémoire de ces hommes et femmes qui ont fait l'histoire, une histoire qui aurait pu, n'eût été le travail de l'écrivain, demeurer inconnue.

Qu’il s’agisse de la quitter, de la retrouver ou de tenter d’y vivre, la Guadeloupe n’est donc jamais trop loin dans les romans de Condé. Mais elle ne fait pas l’objet de romantisme au sens nostalgique du terme. La Guadeloupe des Véronica, Rosa, Marie-Noëlle, Jean, Albert, Léocadie, Victoire, n’est pas un paradis perdu, ni un paradis tout court. Si effectivement elle vient toujours trouver sa place d’une manière ou d’une autre entre les pages, elle est traitée avec la même lucidité qui caractérise tous les autres espaces et communautés.

D’aucuns pourraient y trouver matière à reproche, par exemple ceux qui s’attendraient à ce que Condé soit une « griotte » des temps modernes. « Je ne suis pas une griotte » a-t-elle souvent répété dans ses entretiens. En utilisant le terme, Condé fait référence à cette fonction traditionnelle du griot africain, ce « maître de la parole » comme on l’appelle, et dont les fonctions sont fondamentales dans la culture orale africaine. Le griot est en effet celui qui garde la mémoire de la communauté, celui par qui se transmet l’histoire. Le griot a aussi pour fonction de servir les puissants, lorsqu’il est attaché au service des rois par exemple. Alors, s’il est nécessairement artiste (musicien et conteur), le « griot » dans le sens où l’utilise Condé quand elle dit « je ne suis pas une griotte », est aussi celui dont la fonction est de chanter les louanges des puissants et de leur dire ce qu’ils souhaitent entendre : qu’ils ont raison, qu’ils sont beaux, qu’ils sont les plus forts, qu’ils ont un destin exceptionnel.

Si Condé met constamment en scène des personnages de rebelles, il en va de même pour sa fiction, qui peut aussi être qualifiée de rebelle. Ou, plus précisément, d’insolente. Les portraits et perspectives que nous offre cet album ne sont pas ceux d’une artiste motivée par le désir de plaire. Elle n’est pas une griotte. Ou alors, une griotte insolente.

Dans le contexte de la pensée postcoloniale, l’insolence se pose *de facto* comme condition même de l’énonciation. Mais qui êtes-vous, vous, pour écrire ? Des critiques ont défini la littérature postcoloniale comme une réponse au centre

colonial, dont elle entend se libérer, tout en déstabilisant son autorité à exprimer le monde. Le geste même d'écrire, qui sape le privilège occidental du « droit à représenter », constitue donc dès le départ, de la part du « colonisé », une rébellion, un geste insolent. Ainsi Sartre, dans son célèbre « Orphée noir », présentait-il les poètes de la Négritude comme des insolents, c'est-à-dire, des êtres humains qui surprenaient le monde en refusant de se taire. « Que croyez-vous qu'ils feraient lorsque vos ôtiez leurs bâillons ? Qu'ils chanteraient vos louanges ? » écrit Sartre. Cannibale, Caliban face à Prospero, le sujet antillais s'est « débâillonné » avec le grand Césaire, auquel le monde entier rendait hommage récemment. Voleur de langue et manipulateur des mots que son maître voulait contrôler, le Caliban d'*Une tempête*, réécrit par Césaire d'après Shakespeare, est un formidable insolent, celui qui rétorque à son Maître.

Cependant, l'insolence de Condé serait somme toute banale si elle se limitait à donner la parole au sujet marginalisé (le Noir, la femme), contre le système colonial et patriarcal. L'insolence de Condé est unique dans la mesure où elle n'est pas prévisible. Elle ne vise pas une hégémonie, mais tous les risques de parole dogmatique ou autoritaire. Surprendre en narguant la doxa, même quand il s'agit du bien-aimé « Monde noir » ou de la terre natale elle-même. C'est pourquoi j'aime et je respecte l'écriture de Condé, et que j'attends chaque nouveau texte avec impatience. Parce que Condé, comme le disait la critique Leah Hewitt, est une « preneuse de risque », qui résiste à la tentation de séduire. Dès ses premiers romans, Condé s'est en effet montrée à la fois inspirée par l'histoire du monde noir et réticente à se laisser séduire par les discours politico-culturels qui en émanaient. Est ainsi revisité, depuis *Hérémakhonon*, le panthéon des idées et figures du monde noir, l'imposture des politiques africaines dans *Hérémakhonon*, les dérives de la « négritude » et de l'afrocentrisme dans *La Colonie du Nouveau Monde*, et *Les Derniers rois mages*, l'utopie sud-africaine contemporaine

dans *L'Histoire de la femme cannibale*, la « créolité joyeuse » dans *Traversée de la mangrove*.

Extraordinaire conteuse, elle pourrait nous faire avaler des couleuvres antillaises. Mais à chaque roman, la surprise est de taille. D'abord, dans le choix du genre. Comment ! un roman fantastique ? Ce n'est pas très antillais… Comment ! un personnage homosexuel ? Mais il n'y en a pas aux Antilles ! Comment ! ironiser sur l'Amérique noire et l'afrocentrisme ? Ce n'est pas très solidaire… Comment ! toucher à la figure de la grand-mère antillaise, comme dans *Desirada*, pour en faire une affabulatrice, égoïste et menteuse ? Comment ! dire qu'il y a des mères qui n'aiment pas leurs enfants et préfèrent leur propre plénitude comme dans *La Colonie du Nouveau Monde* ? L'insolence de Condé consiste à surprendre ses lecteurs en les amenant la où ils ne l'attendaient pas.

L'insolence, pour Condé, est le refus de la déférence. L'insolence, celle qui ne s'accommode pas des clichés ni des philosophies toutes faites. En ce sens, mes photos préférées dans cet « album » sont iconoclastes, car comme leur auteur, elles s'amusent à signaler ce qui relève de l'usurpation ou du discours facile.

Mais, à son tour, l'insolence ne servirait à rien si elle ne s'appliquait pas aussi à la figure de l'écrivain lui-même. On appréciera, chez Maryse Condé, les clins d'œil répétés à sa propre activité de professeur à Berkeley ou à Columbia University, tout comme les moments où son ironie prend pour cible l'écrivain antillais. D'une manière générale, Condé porte sur les intellectuels le même regard insolent que sur les autres personnages qui peuplent ses romans, à savoir, un regard plein de curiosité, voire de sympathie et d'amour, mais qui n'est jamais dépourvu de petites pointes de sarcasme parsemées ici et là. L'autodérision fait partie intégrante de la lucidité avec laquelle Condé interprète le monde. Dans ce monde, l'artiste, l'écrivain, le professeur est rarement en position de supériorité. Au contraire, tout en choisissant de le mettre dans la fiction – dans les univers antillais ou autres – Condé

démontre que l’activité créatrice ou intellectuelle demeure ordinaire, livrée comme les autres au doute, au chaos et à certain degré d’impuissance.

Au final, l’œuvre de Maryse Condé se montre, dans son ensemble, à la fois généreuse et réticente. Généreuse, elle embarque ses lecteurs dans des contrées et dans des histoires extraordinaires où la saveur des mots nous invite à partir à la rencontre de l’Autre et à en partager les trajectoires intimes faites de quotidiens silencieux, de sang versé, de tempêtes existentielles, de petits et grands bonheurs. L’Autre que nous rencontrons chez Condé se révèle, à la mesure de consciences mises à nu, d’une humanité finalement simple, qui consiste à naître, aimer, se battre pour une cause, se préparer à mourir et se laisser surprendre. L’Autre est souvent femme, souvent noir, parfois antillais. Mais toujours, à travers ses migrations du corps et du cœur, on y retrouve l’expérience de l’humain : celui qui tente, celui qui doute, celui qui prend le risque d’exposer ses contradictions et ses bêtises, chez lui, en exil, ou dans une terre adoptive. Généreuse, l’écriture de Maryse Condé nous fait voir que nous sommes petits et que nous sommes grands, et, en même temps, que nous ne sommes ni les premiers, ni les derniers à aimer, à souffrir, à se battre pour une cause, à se préparer à mourir. Ce que l’écriture de Condé m’apporte, personnellement, c’est bien ce mélange de rêve et de consolation, comme si là-bas, dans la fiction, l’Autre me ressemblait, ou si je ressemblais à l’Autre, étant l’Autre.

Mais elle est réticente aussi. Car cette écriture qui ose l’insolence est aussi, et c’est là son charme, une écriture où les mots crus, comme le rire, cachent l’amertume devant un monde où le racisme, les bombes, le sadisme et le cynisme pourraient prendre le dessus. Réticente, l’écriture de Condé nous laisse tirer nos propres conclusions quant à notre position dans ce monde. Et c’est précisément dans cette réticence même à donner des leçons qu’elle se montre la plus généreuse, renonçant à la posture dogmatique pour privilégier l’inattendu.

1 Pour un profil récent de Maryse Condé, voir Dawn Fulton, *Signs of Dissent : Maryse Condé and postcolonial criticism*, University of Virginia Press, 2008.

2 Régis Antoine, 1998, *Rayonnants écrivains de la Caraïbe*, Paris, Maisonneuve et Larose.

3 Paul Gilroy, *The Black Atlantic*.

4 Cilas Kemedjo, « De Rihata à Montebello : Trajectoires de mes rencontres diasporiques avec Maryse », *in* Madeleine Cottenet-Hage et Lydie Moudileno (éd.), *Maryse Condé, une nomade inconvenante*, Matoury, Ibis Rouge, 2003, p. 51-52.

2

Rire, dit-elle…
De l’ironie chez Maryse Condé

Christiane MAKWARD

Il suffirait de lire sa nouvelle « La châtaigne et le fruit à pain[1]… » pour illustrer notre propos. On se mettrait à la place d’un lecteur novice, face au dilemme suivant : faut-il prendre au sérieux l’histoire et se sentir fort mal à l’aise, ou prendre le parti de rire et d’admirer la maestria narrative de l’auteure ? Réponse : il n’y a rien de solide dans cette histoire de fille (fille de fille-mère) qui se fait maquerelle pour son père jouisseur en une sorte d’inceste sublimé, et qui déteste sa mère, une angoissée confite dans ses dévotions. Et pourtant ce n’est pas un conte futile, scandaleux, amusant ou gratuit. La « morale » en serait probablement que la carence paternelle, que ce soit le père absent avec matrifocalité de la famille antillaise (paramètre sociologique qui régresse actuellement avec le déclin de la natalité) ou que ce soit le père indigne ou défaillant, cette carence peut engendrer des « perversions » de l’identité. Ici, dans « La châtaigne et le fruit à pain… », cette distorsion identitaire consiste en une aliénation de la fille dans le désir du père (c’est la « fille-de-père »), ailleurs ce sera le désir d’un anti-père (syndrome de la mythique Mayotte Capécia) avec aliénation dans les valeurs d’un autre exotique

(« blanc, blond aux yeux bleus »). Mais dans cette nouvelle, comme partout et toujours, Maryse Condé nous laisse la responsabilité de tirer cette « morale » simplifiée ou de ne rien tirer du tout. En effet, au fil des décennies, la romancière est passée maîtresse dans l'art d'éluder les questions pièges, les considérations « politiquement correctes » et attendues, et elle se délecte à retourner questions et jugements contre ceux qui les émettent. Elle parachève avec chaque œuvre une redoutable maîtrise des techniques de la distanciation ironique, déclarant tout récemment encore :

> « En ce qui concerne l'ironie, même en français les lecteurs ne la perçoivent pas toujours. Il y a un livre que je considère très marrant et très drôle. Il s'agit de *L'Histoire de la femme cannibale*. Je n'ai jamais rencontré un seul lecteur francophone qui sourie en lisant ce livre[2]. Mais en anglais, cela s'est passé autrement. Mon mari a réussi une performance extraordinaire lorsque dans un journal très connu, on a écrit que ce livre est un des livres les plus amusants que nous ayons lus cette année. Cela veut dire qu'il est arrivé à faire passer le côté humoristique dans une langue étrangère. Je ne l'ai pas lu, je ne sais pas comment il l'a fait, mais il a rendu sensible le côté moqueur. Quelle que soit la langue, l'auteur n'arrive pas toujours à communiquer au lecteur l'humour ou la dérision d'un texte. Moi j'ai vu des gens dire, au sujet d'un livre que je trouvais triste, "le livre drôlatique de Maryse Condé". À mon avis, toute littérature repose sur un malentendu énorme[3]. »

C'est avec *Pays mêlé, suivi de Nanna-Ya* (Hatier, 1985) que je fis naguère connaissance avec l'écriture de Maryse Condé. Prendre cet ouvrage comme point de départ, c'est mesurer la distance parcourue depuis 1985 dans l'ancrage de la voix narrative de Maryse Condé et son évolution vers l'ironie et la dérision. *Pays mêlé*, fait de deux longues nouvelles, racontait un drame en miroir pour deux femmes : la mort physique dans un cas, mentale dans l'autre, du fils bien-aimé. Le livre évoque également les vicissitudes d'une difficile relation mère-fille et les clivages sociaux aux Antilles. Certes, ces drames ne peuvent pas se lire avec détachement, mais la voix narratrice, ironique et vigilante, distancie déjà l'émotion en donnant au récit la dimension de fable politique. L'intervention directe de la voix narratrice à la première personne apparaît dès lors et ne cessera de se faire entendre. Il y a déjà en germe dans *Pays*

mêlé ce « Tout-Monde » du XXIe siècle dont se réclame – est-ce bien sérieusement ? – la romancière. Le monde planétaire, alias le « Tout-Monde » est un concept proto-philosophique, qui se veut reflet/symptôme de la globalisation que nous vivons depuis la dernière décennie du XXe siècle. *Pays mêlé* contient déjà les déplacements migratoires et les retours au pays, les grandes illusions amoureuses et les échecs des femmes, les constats d'impuissance politique et la tyrannie sexuelle masculine, et enfin les espaces américains déployés dans les récits ultérieurs, avec leurs chronologies à tiroirs quand ce n'est pas en éventail ou en feux d'artifices : un vrai « chaos-monde » romanesque. Outre l'emploi de l'ironie qui est mon sujet, ce qui caractérise le génie de Maryse Condé c'est la prolifération à l'infini des « rhizomes » narratifs et des racines généalogiques, l'invention intarissable de liens entre toutes les régions de la Caraïbe, de l'Afrique et des côtes d'Amérique centrale. À partir de *Célanire cou-coupé*, cette géographie devient proprement planétaire, et vraiment ludique, mettant en avant tour à tour l'Afrique noire, la Guyane, le Chili, l'Afrique du Sud et tout dernièrement un pays sahélien ou moyen-oriental non identifié et les villes, nommées sans doute mais tout aussi fantasmatiques, de Marseille et New York.

Maryse Condé cultive non pas tant l'ambiguïté que la sauce aigre-douce et piquante, ou pour mieux le formuler, elle crée des espaces narratifs mouvants entre rire et larmes, où parfois l'effarement (des lecteurs) remplace les larmes… Simone de Beauvoir l'avait dit excellemment, dans un film d'entretiens peu connu : « La vocation de la fiction par rapport à l'essai, c'est que la littérature permet des éclairages contradictoires et ne saurait se limiter à démontrer des thèses, ce que l'essai doit faire[4]. » Maryse Condé cultive donc un mode *grinçant*, et cela dès son premier roman. *Hérémakhonon* (1976) inaugure une série sans faiblesse de presque de vingt romans et récits. La voix narrative y est déjà trouvée, marquée avant tout par l'ironie cinglante qui lui valut les pires insultes. D'ailleurs, en

épigraphe de ce premier livre, on pouvait lire une citation brève de Blaise Pascal : « Je crois volontiers les histoires dont les témoins se font égorger », boutade qui résume fort bien notre propos. On doit situer, sous cet aspect précis, l'art de Maryse Condé dans le sillage direct de Camus et l'ambiguïté de son dernier récit *La Chute*. Dès les premières pages de *Hérémakhonon*, l'auteure se risque à des estocades du genre : « La femme blanche, c'est connu, c'est le rêve du noir » (p. 16) ou encore celle-ci, à propos du « tam-tam » : « Cela ne diffère guère […] du *gros Ka* lors des fêtes de communes, quand la négraille exprime sa joie de vivre. Elle a la joie dure, la négraille, comme la vie… » (p. 19).

Plus de trente années après, on reçoit l'épigraphe de son nouveau livre, *Les Belles ténébreuses*, comme un coup de poing dans l'estomac. Ce n'est rien moins qu'une citation explicitement identifiée du Coran : « Mais vous préférez la vie de ce monde / Et cependant la vie future est meilleure et perpétuelle » [sourate 87, du Très-Haut]. On prend donc peur pour Maryse Condé, à une époque où plusieurs écrivains connus se sont vu frappés de fatwas et forcés de vivre « sous terre ». Et après avoir lu le livre, on demeure encore un peu inquiète même si l'on est convaincue qu'aucune communauté *lettrée* ne saurait intenter un procès d'intention à notre irrévérencieuse amie. Une fois le livre refermé, force est de reconnaître que l'épigraphe – qui peut passer dans le contexte actuel pour une invitation au martyre et à l'attentat-suicide – n'est qu'un petit persiflage à l'intention des anti-héros ordinaires qu'incarne le protagoniste Kassem : en effet le jeune homme ne devient croyant que par le plaisir opportuniste de se prosterner cinq fois par jour alors qu'il s'ennuie en prison (p. 123).

J'avais été pareillement estomaquée par le premier paragraphe de *Moi, Tituba, sorcière… noire de Salem*. Dire qu'il est, comme on dit volontiers aujourd'hui, « déstabilisant » est un euphémisme : « Abena, ma mère, un marin anglais la viola sur le pont du *Christ the King*, un jour

de 16** alors que le navire faisait voile vers la Barbade. C'est de cette agression que je suis née. De cet acte de haine et de mépris. » Mais depuis, Maryse Condé nous a invités à réviser nos façons de lire : « Surtout, ne prenez pas Tituba trop au sérieux » disait-elle dans un entretien en postface à l'édition anglaise de *Tituba*. En 1993, elle confiait à propos de ce récit :

> « C'est un pastiche du « roman héroïque » féminin, une parodie qui contient des tas de clichés sur la grand-mère, la sacro-sainte grand-mère, la femme et ses rapports avec l'invisible. Je me marrais beaucoup en écrivant ce livre… tout ceci est largement de la dérision. Je ne vois pas comment les gens ont pu [le] lire avec sérieux et au premier degré… comme je ne suis pas du genre à créer des modèles, je me suis empressée de détruire tout ce qu'il pouvait y avoir d'exemplaire dans l'histoire en rendant Tituba finalement assez naïve et parfois ridicule[5]. »

Il m'est donc loisible d'avancer que – sans opérer ni reniement ni rupture avec son œuvre antérieure, mais au contraire dans une superbe continuité – Maryse Condé a décidé de s'amuser de plus en plus, et de nous embarquer vers autant de transgressions et de rires que possible, mais cela sans renoncer à réfléchir sur les questions que pose le monde où nous vivons. Car qu'est-ce que cette ironie, maniée tout spécialement, on s'en souvient, par les plus grands écrivains des Lumières, qui ont entrepris de libérer, d'ouvrir les esprits en se moquant, en caricaturant, en divertissant tout en dénonçant ? L'ironie est une forme de moquerie (voir les commentaires de Michel Balmont sur Internet par exemple) d'une personne ou d'une idée, qui consiste en un *décalage* entre ce qui est dit et que qui est pensé ou signifié… Ainsi quand on dit « Ah ! c'est malin ! » ou « C'est un vrai chef-d'œuvre ! » sur un certain ton, c'est bien sûr qu'on signifie et pense le contraire ou qu'on n'en pense pas un mot… Ce qu'on appelle la *prétérition* est aussi une manœuvre ironique… (« Je ne dirai pas que vous êtes raciste mais… »). On réagira aussi par le rire à l'*exagération* ou à l'*hyperbole* [« Vous êtes le *phénix* des hôtes de ces bois » appliqué à l'affreux ou sinistre corbeau][6] ; on rira à l'ajout d'un *commentaire absurde* qui,

comme un trait rageur du crayon, anéantit une série d'exemples. La *parodie*, le *cliché*, l'*accumulation* de détails, la *précision incongrue* font partie de la panoplie de l'ironie au sens large de tout ce qui peut compromettre et saper la description ou le récit pris au premier degré… Flaubert désignait ainsi la « conversation plate comme un trottoir » de Charles Bovary (du point de vue de son épouse Emma). La même inspiration ironico-sadique ou plus simplement ludique fera écrire à Maryse Condé : « Le sultan ne désespérait pas de l'emprisonner [l'amant de sa fille] après l'avoir châtré avec une fine lame sertie d'ivoire datant du XVIIIe siècle. » (*Histoire de la femme cannibale*, p. 76) où le détail désopilant (lame ancienne et précieuse) annihile l'horreur du geste (castration d'un jeune amant) et nous fait nécessairement (sou) rire. La *répétition* aussi (comme on le sait grâce à Molière et « Le pauvre homme ! » d'Orgon dans *Le Tartuffe*), et toutes sortes de figures se prêtent aux *effets* d'ironie.

L'ironie, en résumé, c'est avant tout une vue de l'esprit, une *intention de dérision*, et elle se résume bien par l'idée de la « distance entre l'énonciateur (celui qui parle) et l'énoncé (ce qu'il dit) ». Mais c'est une stratégie dangereuse lorsque le lecteur ne connaît pas son auteure et confond son propos avec sa cible ; lorsqu'il lit au premier degré ou « littéralement » sans voir les autres sens. Voilà pourquoi je continuerai à m'inquiéter un tout petit peu pour Maryse Condé car – avant de pouvoir dire que *Les Belles ténébreuses* n'est pas une mise en cause d'un certain monothéisme, il faut déguster le bouquin jusqu'au bout, chose que les journalistes, les hyperactifs et les militants n'ont que rarement le temps de faire. Et justement, dans le cas de ce livre, il vaut presque mieux qu'on n'arrive pas au dernier paragraphe, qui n'est que la pirouette finale et la énième explication possible des faiblesses du non-héros, c'est ultime balle dans le jeu de massacre…

Je vais donc consacrer la seconde partie de mon exposé, en espérant convaincre les sceptiques, à des illustrations de ces techniques du (sou) rire qu'emploie la romancière pour

empêcher ses lecteurs de l'enfermer dans un certain esprit de sérieux de type « post-colonial », dans ce « devoir de mémoire » auxquels la plupart des romanciers de la Caraïbe nous ont accoutumés avec succès, parachevant ainsi notre éducation politique.

On remarque un bel exemple d'accumulation ludique dans l'extrait de *Histoire de la femme cannibale* lu par Mariann Matheus[7]. Nous sommes à une soirée qui groupe uniquement des couples interraciaux ou « mixtes ». L'extrait est une série, étalée sur trois pages, de paragraphes qui commencent tous par un superlatif et qui constituent un ensemble contradictoire d'éloges des compagnons blancs de femmes noires, image inversée du vieux couple « domino » devenue courante depuis deux décennies. L'éclairage s'attache non pas au couple, mais à l'homme blanc comparé aux autres – comme des chevaux aux courses – par décret de la caricaturiste :

> « Le plus sûr de lui était Antoine, le mari de Simone, à qui la nature de ses fonctions et l'assurance de futures promotions conféraient une immense autorité.
>
> […]
>
> Le plus beau était sans contredit Piotr, le compagnon de Bebe. Ce Suédois qui aurait pu jouer dans un film d'Ingmar Bergman, première manière, partageait et soutenait les passions de sa bien-aimée. Comme elle, il savait que l'art doit venir au peuple et non l'inverse… À cette fin, Piotr […] avait couvert les autobus du Cap d'images géantes, quotidiennes [le marché de Cocody, les jonques de Hong-Kong… la mosquée de Djenné… une caravane de chameaux […]
>
> Le plus romantique était Peter, un Australien, ingénieur des télécommunications, qui avait dû fuir Sokoto où il avait enlevé Latifah, la fille unique du sultan. Latifah ne parlait que le hausa, langue qu'il ignorait lui-même. Le couple avait trois enfants […]
>
> Le plus séduisant était Stephen avec son magnétisme d'intello, son langage toujours un peu obscur et ses références à des ouvrages de fiction dont personne n'avait jamais entendu parler […]
>
> Le plus ordinaire était un Américain, professeur d'un lycée de Boston, qui se vantait d'être un WASP en voyage de noces avec sa femme, une Congolaise de Brazza […]
>
> La vedette fut ravie par Patrick, quinquagénaire à mine assez commune qui escortait sa femme, une Congolaise de Kinshasa, celle-là. Patrick était un ancien plongeur professionnel […] (p. 74-75).

Le récit le plus spectaculaire fut celui de Peter et Latifah […] » (p. 74-75).

Un type d'accumulation ironique très richement illustré dans les romans récents est l'empilage « mondialiste ». Dans *Les Belles ténébreuses*, il est question à Marseille d'un certain palais Grizzi,

> « merveille que les présidents de région envisageaient de faire classer monument historique. Arundel l'avait embelli de meubles Louis XVIII qu'il adorait avec, par-ci par-là, une touche de raffinement exotique. Un paravent libyen de cuir repoussé. Une commode chinoise en bois de santal. Un tapis persan. Un bouddha grandeur nature arraché à un palais d'Udaipur… » (p. 156).

De semblable mouture « mondialiste », et par accumulation humoristique, voici l'histoire de Stephen dans *Histoire de la femme cannibale* qui tient un peu du halètement de la bande dessinée ou du film d'animation :

> « Stephen s'était mis à courir le monde. À dix-sept ans, il avait manqué se tuer en traversant l'Italie et la Grèce à scooter. À dix-huit ans, il avait perdu sa virginité dans un bar de Houston où la patronne et son mari l'avaient violé à tour de rôle. À vingt ans, il avait rêvé d'imiter Malraux. Au cours de son séjour à Bangkok, il n'avait jamais pu piller les bas-reliefs des temples. Lui se bornait à les photographier. À présent, il se proclamait apatride et fuyait l'Europe. Pas entièrement. Il s'y rendait l'été. Une dizaine de jours à Hythe, où il louait une voiture et roulait le long de la côte, égrenant les stations balnéaires : Margate, Ramsgate, Sandgate, Greatstone, Littlestone. Une semaine à Londres […] » (p. 55).

Et l'on a derechef envie de citer l'Orgon du *Tartuffe* et son fameux « Le pauvre homme » ! Dans la même *Histoire de la femme cannibale*, on trouve cet exemple à la fois comique et ironiquement absurde :

> « Elle avait eu l'heureuse idée de confier la présidence d'honneur de l'ADN [Association pour la Défense des Négresses] à la jeune poétesse Bebe Sephuma qui jouissait à travers le pays d'une réputation aussi éclatante que Léopold Sédar Senghor au Sénégal, Derek Walcot à Sainte-Lucie, Max Rippon à la Guadeloupe. Nous ne trouvons, continue la voix narratrice, d'équivalent en aucun pays d'Occident, car là les poètes sont généralement ignorés… »

On rira d’abord si l’on ne connaît pas Max Rippon nommé après deux géants de la « négritude », et puis la dernière remarque relève de l’ironie dans la mesure où Saint-John Perse, Hugo, Prévert et quelques autres pourraient nous venir à l’esprit.

Pour que l’ironie fonctionne sans trop de danger pour l’auteure, pour qu’il n’y ait pas de contresens, il faut un minimum de parité, de connivence avec les lecteurs, et que le texte soit suffisamment balisé afin que les intentions de l’auteur soient perceptibles. Mais à ce niveau de prudence, Maryse Condé refuse de s’astreindre. Elle s’est d’ailleurs plu à déclarer : « … je crois que j’ai perdu un peu le pouvoir de déplaire. C’est quelque chose qui me manque[8] ». Désormais, le récit est truffé de clins d’œil au (bon) lecteur plutôt qu’au lecteur lambda : *Célanire cou-coupé* et *La Belle Créole* ont ouvert une période jubilatoire et triomphale de l’œuvre. « La Belle Créole » – au titre aguichant pour les gogos nostalgiques d’exotisme (et nom de restaurants de par le monde) – est ici le nom d’un bateau-refuge. C’est l’histoire très contemporaine d’un amour masochiste et d’un superbe complexe d’Œdipe chez un jeune Guadeloupéen : désespérément orphelin (de mère) dans sa tête – c’est un gigolo manqué. Il est de père inconnu jusqu’à un certain point (trop tard) dans le récit… Fatal sera son amour fou pour une béké blonde, alcoolique, mécène vieillissante, guère conformiste et pas totalement antipathique. Un imaginaire déchaîné met en scène tout un petit monde drôle et pathétique pour explorer l’homosexualité, la question des Haïtiens en Guadeloupe, celle des syndicats, avec au centre un clin d’œil à *L’Amant de Lady Chatterley*… qui va lancer sur de nouvelles pistes et impasses les limiers de la « ré-écriture » postmoderniste des chefs-d’œuvre. Maryse Condé ferraille et s’amuse tout en affichant un discours politique provocateur. Ceci s’applique à tous ses romans.

Dans un entretien à propos de *Célanire*, la romancière déclarait vouloir s’orienter, par défi, vers la science-fiction,

> « une sorte de science-fiction qui aurait un postulat de départ un peu pédagogique, un peu libérateur. Faire entrer les Antillais dans un monde qui ne soit pas celui qu'ils connaissent, un monde qui soit à eux, les faire posséder leur monde, devenir cette fois les gagnants au lieu d'avoir été toujours les perdants, les dominés. Essayez de lire *Célanire cou-coupé* sous cet angle[9]… ».

On se rapproche davantage encore des espaces de la science-fiction avec *Les Belles ténébreuses* où elle continue avec les ingrédients du polar, mais ici le personnage « en quête » n'a pas besoin d'enquêter : il voit assez tôt ce qu'il ne veut pas savoir, que Ramzi, l'homme qui le fascine, est une incarnation du mal absolu : il va passer sa vie à essayer en vain de s'en séparer. Le protagoniste Kassem, un anti-héros comme on dit, est une version satirique de « l'Homme sans qualités » : deux tiers pitoyable, un tiers sympathique (pour sa loyauté), mais moins émouvant que Rosélie, l'artiste peintre de *Histoire de la femme cannibale*.

Ayant décrété la guerre aux idées convenues, Maryse Condé s'en est souvent prise au « colorisme » qui est bien loin d'être éradiqué, mais elle parodie aussi bien le négritudisme et nombre d'autres -ismes. Au rang des impertinences thématiques sur ces questions de couleur, on n'oubliera pas la tirade rageuse du Docteur Pinceau qui a sauvé Célanire : lui-même est un métis clair. Il déclame son anti-aryanisme avant la lettre (l'histoire est située autour de 1906) comme suit :

> « Mon papa s'appelait de Royer Belle-Eau, un nom de grand Blanc qu'il ne m'a pas donné. Mais comme il adorait ma maman, une couturière à domicile, il m'a envoyé à l'école et a payé pour toute mon éducation. Malgré ça, je ne pouvais pas le supporter. Je rêvais de manger ses tripes en salade, de faire du boudin avec son sang. Ma maman pleurait à chaque fois que je débitais des insanités contre lui. Parce que, malgré tout, il ne me faisait que du bien. À Pau, Aurélie m'a aimé, tout moitié de nègre que j'étais. J'aurais pu l'épouser, faire des quarterons avec elle. Blanchir la race. Mais moi je ne voulais pas. Au contraire, j'aurais voulu la noircir la race. Retourner en Afrique. Redevenir cannibale. Remonter dans mon arbre. Raison pour laquelle je me suis marié avec Ofusan, une Wayana. Les Wayanas étaient des nèg mawon qui avaient fui les plantations et s'étaient installés sur les flancs du volcan Soufrière] » (p. 104).

Les références intertextuelles et interculturelles ironiques sont légion dans *Célanire.* La mieux développée est sans doute la prise en charge de l'éloge de la créolité par l'héroïne. Dans ce joyeux roman, Condé surenchérit et fait de Célanire une championne avant la lettre de la créolité comme de la sexualité polyvalente. Il s'agira de promouvoir le manger-pays, le créole et la musique ancestrale là où on ne les attend absolument pas : à la réception inaugurale du gouverneur pour les notables et grands blancs de l'île (p. 142). Cela n'empêchera pas la belle de festoyer façon « gauche caviar » avec une répugnante complice (p. 152) tandis que les survivants affamés d'un cyclone sur Montserrat enterrent leurs morts. Dans la même stratégie de déstabiliser toute tentative de réduction, Condé écrit « créole » et « kreyol » dans le même souffle (p. 145) et prête à Célanire une mission culturelle d'envergure : réunir les contraires, mettre fin aux discriminations, réhabiliter la culture populaire au risque de frôler le « noirisme » ou le « duvaliérisme » *et* promouvoir par ailleurs toutes les muses grecques… « Je vais vous faire tourner en bourriques » promet la dame de fer enchanteresse à son obséquieux entourage. Elle finira adulée – genre Eva Peron – par la voix du peuple et elle réussira à convaincre les gens qu'elle est la fille d'une sainte locale.

Peut-on spéculer sur l'efficacité de l'humour et de l'ironie dans cette œuvre ? À l'aune des surenchères infinies que l'on nous impose dans le « porno chic » et le film d'horreur, les transgressions de Maryse Condé ne paraîtront outrancières qu'à un lectorat assez peu « idiot-visuel ». Elle écrit, je crois pour un lectorat dont la sensibilité n'est pas endommagée par les films d'horreur, les films prétendus d'action, les thrillers et autres productions industrielles hollywoodiennes ou « gothiques » européennes, ou « art-martiales » japonaises. Ses impertinences ludiques et cette ironie sont scripturales, elles fonctionnent dans le contexte d'une œuvre dont l'envergure et la qualité d'écriture la mettent à part. En tant que romanesque anti- (et post-) colonial, en tant que discours de femme

ironisant et grave – qui se rapproche parfois formellement du mode « fantastique », du roman policier et du récit de science-fiction, l'œuvre de Maryse Condé est une colossale exception, car la dimension didactique (histoire, politique, travail de mémoire) demeure substantielle. Le critique de *Libération*, Gérard Meudal assure que si elle était traduite de l'anglais, il est probable qu'elle serait considérée en France comme une grande romancière « américaine » (j'ajouterai : à l'égal d'une Toni Morrison, l'ironie en plus, un peu de fantastique sérieux en moins). Désormais, je crois que nous devrions nous rendre à l'évidence, en France : elle n'a pas cessé de nous étonner, elle est une très grande romancière tout court, avec une qualité distinctive entre toutes, celle de nous faire réfléchir au monde en nous amusant… et pas seulement les jours de pluie ou de blues.

---

1 Nouvelle parue dans *Voies de pères, voix de filles*, Paris, Maren-Sell, 1988.

2 Maryse Condé ne lit guère les critiques, ce qui ne nous étonnera pas ; nous avons publié déjà deux articles sur ce sujet : 1/ « Célanire Superwoman, ou les nouvelles impertinences de Maryse Condé », *Femmes et transgression*, Hafid Gafaiti and Armelle Crouzières (eds.), Paris, L'Harmattan, 2006, p. 17-40. 2/ "Cut-Throat or Mocking-Bird : of Condé's Renewals", *Romanic Review* 94, p. 3-4 (2004), p. 395-410.

3 Alvina Ruprecht, Entretien de Maryse Condé avec Émile Lansman, Maison Jean Vilar, Avignon, 17 juillet 2008 (disponible en ligne, site Franco-Theatres, Carleton University).

4 Je cite de mémoire le dialogue du film avec Claude Lanzmann, dont Madeleine Gobeil a entretenu l'auditoire à la Maison française de New York University à Paris (Passy, février 2008) : « Portrait croisé Sartre-Beauvoir », CBC Radio-Canada, 1967.

5 Françoise Pfaff, *Entretiens avec Maryse Condé* (Paris, Karthala, 1993), p. 90-91.

6 Que les corbophiles me pardonnent (j'en connais au moins un).

7 Le colloque de Trouville-sur-Mer « Autour de Maryse Condé », du 16 mai 2008 et pour lequel cet article fut conçu, incluait la lecture d'extraits choisis par Maryse Condé et lus par la comédienne Mariann Mattheus.

8 Catherine Le Pelletier, *Encre noire, La langue en liberté*, entretiens, Guadeloupe, Ibis Rouge, 1998, p. 71.

9 « Finalement, on va arriver à simplement dire : "Je suis ce que je suis" », Entretien de Catherine Dana avec Maryse Condé, *Africultures* 01/02/2001 (en ligne).

3

La question de l’enfance

Louise HARDWICK

Dans cet essai, nous tenterons d’analyser la représentation de l’enfance et de sa mise en écriture dans un contexte culturel et géopolitique précis, dans les textes de Maryse Condé, et notamment dans *Le Cœur à rire et à pleurer*[1], *Desirada*[2] et *Victoire, les saveurs et les mots*[3]. Le thème de l’enfance, comme nous allons le voir, imprègne l’œuvre de Maryse Condé et nous ouvre la voie pour explorer le passé personnel et pour découvrir des thèmes plus variés qui font appel au joyeux et au triste, au réel et au métaphorique, au vécu et à l’imaginaire. D’ailleurs, il n’est pas anodin que la toute première question posée par Françoise Pfaff dans *Entretiens avec Maryse Condé* vise l’enfance : « Vue de façon positive et négative, l’enfance est un thème important dans tes œuvres. Est-ce que tu peux nous parler de ton enfance en Guadeloupe ? », question à laquelle l’écrivain répond que « ce n’était pas intéressant du tout[4] ». Comme nous le verrons dans cette analyse, cependant, l’enfance personnelle, et la représentation de l’enfance comme thème, sont des sources littéraires fécondes qui méritent d’être explorées.

Le Cœur a été publié en 1999, alors que Maryse Condé entrait dans la soixantaine, un âge assez caractéristique pour

réfléchir à son enfance, et ce texte s'ajoute à une liste de *récits d'enfance* écrits par des auteurs antillais dans les années 90. Le *récit d'enfance* est un texte dont la figure centrale est celle de l'enfant. En métropole, le récit d'enfance avait fleuri sous la plume de Jean-Paul Sartre, Nathalie Sarraute et Marcel Pagnol, et plus récemment, ce genre a été réinvesti par des auteurs postcoloniaux, notamment aux Antilles francophones. En 1989, dans le manifeste *Éloge de la Créolité*, les auteurs exigent un « regard intérieur » sur le pays, qui aura « un peu de ce regard d'enfance, questionneur de tout, qui n'a pas encore ses postulats et qui interroge même les évidences[5] ». En 1990 apparaît *Antan d'enfance* de Patrick Chamoiseau, le premier des *récits d'enfance* contemporains, qui fait néanmoins allusion aux récits d'enfance antérieurs de Saint-John Perse (*Éloges*) et de Joseph Zobel (*La Rue Cases-Nègres*)[6]. Si, pour les *créolistes* Chamoiseau et Confiant, il s'agit de dénoncer la suppression de l'identité créole pendant l'enfance, *Le Cœur* permet un tout autre regard sur l'enfance, qui rappelle que l'expérience « créoliste » n'est pas la seule forme valable d'identité aux Antilles. Dans le texte de Condé, il s'agit plutôt de démontrer les efforts de la classe bourgeoise pour renier, à tout prix, la classe des petits-nègres, y compris la langue et les traditions créoles. Il convient aussi de remarquer que le genre du récit d'enfance témoigne des liens multiples entre le « postcolonial highbrow » et le « postcolonial lowbrow » ainsi que les définit Chris Bongie[7], car le souvenir d'enfance est plutôt abordable, invitant un lectorat plus large qu'un roman théorique. Néanmoins, le texte de Condé met en question les théories sur la construction de l'identité (antillaise et personnelle) et les études postcoloniales.

Le Cœur s'inscrit donc dans une tendance actuelle aux Antilles d'élire l'enfance comme sujet d'écriture. Déjà, le titre complet de l'ouvrage de Condé suggère son côté rebelle, en révélant des problèmes de genre – s'agit-il d'une autobiographie ? On pourrait bien le croire, mais à cet égard, le sous-titre donné au texte : « contes vrais de mon enfance »,

est significatif. Il nous signale bien que le ton qu'emprunte l'auteur dans ce projet d'écriture est plutôt ambigu. Le mot « conte » rend floues les barrières entre réalité et fiction ; la notion d'un « conte vrai » devient donc idiosyncratique. De plus, ce titre suggère le ton doux-amer de la collection, ainsi qu'un certain mélange d'ironie et de mélancolie. Cette ambiguïté est soulignée par le fait que le texte est écrit « sous le signe de Proust[8] », car il s'ouvre sur une citation de *Contre Sainte-Beuve* : « Ce que l'intelligence nous rend sous le nom du passé n'est pas lui ». Cette intertextualité, signalée dès la première page de l'ouvrage, ainsi que ce ton ambigu, rappellent les processus d'imagination et de re-création entrepris par la mémoire pour puiser dans les souvenirs rendus inexacts par le temps écoulé.

Le Cœur est composé de dix-sept contes. Après une présentation générale de sa famille dans le premier conte « Portrait de famille », l'auteur raconte son enfance dans un ordre chronologique, de sa naissance au début de l'adolescence. Condé, née Maryse Boucolon, est la dernière enfant d'une famille bourgeoise, qui occupe une belle maison dans la capitale culturelle (mais non administrative) de la Guadeloupe, Pointe-à-Pitre, aussi nommée « La Pointe ». Chaque conte met en scène un mini-drame qui frappe l'esprit. La forme du texte, une succession de plusieurs contes, a la particularité d'ouvrir un espace entre chacune des histoires pour permettre une réflexion sur ce que nous venons de lire, et y percevoir des entrecroisements, comme si, sous la plume de Condé, l'autobiographie devenait un mode d'expression qui s'enracinait dans la tradition du conte oral. Cependant, malgré le fait que l'action se déroule surtout en Guadeloupe, il ne s'agit pas ici de contes ouvertement « créoles » (structurés en appel et réponse) ; leur forme rappelle également le conte européen et l'auteur ne cherche pas à s'ancrer dans une tradition littéraire précise, mais à rester accessible à tous ceux qui s'y intéressent.

Les contes du *Cœur* illustrent la position inconfortable de la bourgeoisie antillaise à travers les dilemmes personnels de l'auteur. Comment trouver une place dans un monde où la réalité telle qu'elle est vécue ne s'accorde pas avec les modèles d'identité offerts par la société, la littérature et les parents ? Le premier conte, « Portrait de famille », établit déjà la dissonance entre les cultures qui ont marqué l'enfance de Maryse Condé. Ce portrait d'une famille antillaise qui est aussi bourgeoise, aisée et noire, est en quelque sorte un acte de transgression en soi. Notons le sens étymologique du mot « transgression » qui signifie « traverser » ou « franchir » : dans sa présentation, l'auteur passe au-delà des modèles habituels de la famille antillaise pauvre mais travailleuse que nous trouvons dans maints récits d'enfance (de Chamoiseau, Confiant, Zobel, etc.). Dans ce conte, la famille Boucolon se trouve à Paris, comme chaque année, pendant les grandes vacances. Le narrateur rappelle qu'une famille bourgeoise noire constituait un spectacle peu fréquent à l'époque, et les paroles des garçons de café étonnés sont révélatrices : en rencontrant la famille, ils s'exclament : « Que vous parlez bien le français ! » (p. 15). Or, la Martinique et la Guadeloupe appartiennent à la France depuis 1635, et l'on peut penser que le monde à Paris était plutôt cosmopolite, mais pour ces serveurs, la peau noire est en décalage avec l'identité française. Néanmoins, c'est la réponse des parents de Maryse qui est encore plus troublante :

> « – Pourtant, nous sommes aussi français qu'eux, soupirait mon père.
>
> – Plus français, renchérissait ma mère avec violence. Elle ajoutait en guise d'explication : Nous sommes plus instruits. Nous avons de meilleures manières. Nous lisons davantage. Certains d'entre eux n'ont jamais quitté Paris alors que nous connaissons le Mont-Saint-Michel, la Côte d'Azur et la Côte basque » (p. 13).

Cette réponse de la part des parents ne s'adresse pas aux serveurs, mais aux enfants, elle est « soupiré[e] » au lieu d'être « déclaré[e] ». Du coup, les parents apprennent aux enfants

que leur « égalité » ne peut pas être proclamée à haute voix en France métropolitaine, et leurs actions ne font que renforcer la division entre deux catégories de Français, exagérant la différence entre ces deux groupes au lieu de la réduire. Cette idée de scission est d'ailleurs reflétée dans le style du récit : *Le Cœur* est aussi un bel exemple de texte à double narrateur. Raconté à la première personne, il existe toutefois un écart subtil entre le « je » de l'expérience et le « je » de la narration, c'est-à-dire le « je » de Maryse enfant, et le « je » de Maryse Condé, narratrice adulte. Ici, employer une voix enfantine permet de poser des questions vues comme inopportunes ou de faire des commentaires sociaux de façon subtile, à la manière de *L'Ingénu* de Voltaire. Ainsi, l'indomptable tempérament questionneur de l'auteur arrive à s'imposer, mais sans récriminations ni violence, grâce à cet emprunt d'une voix enfantine. En nous transmettant cette description de la réception de sa famille dans le café parisien, l'auteur insiste sur ses sentiments de confusion quand, enfant, elle essayait de comprendre les sentiments de tristesse et de trouble ressentis devant l'inadéquation de la réponse de ses parents :

> « Il y avait dans cet échange un pathétique qui, toute petite que j'étais, me navrait. C'est d'une grave injustice qu'ils se plaignaient. Sans raison, les rôles s'inversaient. Les ramasseurs de pourboires en gilet noir et tablier blanc se hissaient au-dessus de leurs généreux clients. Ils possédaient tout naturellement cette identité française qui, malgré leur bonne mine, était niée, refusée à mes parents. Et moi, je ne comprenais pas en vertu de quoi ces gens orgueilleux, contents d'eux-mêmes, notables dans leur pays, rivalisaient avec les garçons qui les servaient » (p. 13).

Le thème de l'aliénation s'impose. Aliénation sur le plan culturel et national, mais aussi sur le plan personnel. Maryse se sent marginalisée dans sa famille, étant la petite dernière. Néanmoins, elle a beaucoup d'affection pour son brillant frère aîné, Alexandre. Il n'est pas anodin que, en présentant ce frère, l'écrivain nous apprenne qu'il se fait appeler Sandrino, « pour faire plus américain » (p. 13), témoignant de son propre esprit rebelle, ouvert à d'autres pays et à d'autres langues. Ce

personnage illustre un désir, commun à d'autres personnages dans ce récit d'enfance (voire dans l'œuvre de Condé)[9], de manipuler son identité, et c'est en quelque sorte l'équivalent masculin de Maryse. Grâce à Sandrino, Maryse commence à remettre en question les attitudes de ses parents. Il est le premier à se moquer de leur mère quand elle affiche une photographie d'une famille noire « idéale » dans sa chambre, et le narrateur explique : « On y admirait une famille noire américaine de huit enfants comme la nôtre. Tous médecins, avocats, ingénieurs, architectes. Bref, la gloire de leurs parents » (p. 15). Il est tout à fait significatif que cette photographie vienne du magazine *Ebony* (« bois d'ébène »), magazine américain lancé pour montrer des images positives de Noirs. Dans un article pour fêter le vingtième anniversaire du magazine, le célèbre écrivain noir américain, Langston Hughes, souligne le besoin urgent « in Negro lives to see themselves pictured beautifully, to view on the printed page something other than slums » [dans la vie des Noirs de se voir bien photographiés, de regarder sur la page imprimée une tout autre image que celle des bidonvilles][10]. Dans le cadre de l'exploration de l'identité, ce qui est très important, c'est que cette photographie n'entretient *aucun* rapport avec la culture française. Si elle offre un modèle photographique de réussite, c'est strictement dans le cadre de la diaspora noire (nord-américaine) : elle ne permet aucunement de rapprocher la peau noire de l'identité française. Cet écart est souligné par l'absence du journal *Présence Africaine*, qui à cette époque-là abordait exactement cette problématique. Pourtant, ce journal francophone n'est pas connu des parents de Condé, malgré sa proximité géographique et son engagement idéologique pour les Noirs francophones : « au cours de ces séjours en France, mon père ne prit jamais le chemin de la rue des Écoles où la revue *Présence Africaine* sortait du cerveau d'Alioune Diop » (p. 17)[11]. Les parents de Condé considèrent tous ceux qui ne sont pas à la mesure de la photographie tirée d'*Ebony* comme indignes de leur attention, et leur propre portrait de famille au Jardin du Luxembourg y fait écho. En effet, dans cette

photographie, la « mine boudeuse » de Maryse contraste avec le rictus de sa mère (p. 16). Ses parents sont très fiers de leur position sociale comme membres de la *race de Grands-Nègres*, aux antipodes de la classe socio-économique des *petits-nègres*. Cette dernière est cependant la classe dont ils se sont échappés grâce à l'enseignement d'assimilation sous le système colonial, donc français. Le « snobisme » de ses parents suscite les pires railleries de Sandrino, qui jure qu'il deviendra non pas avocat ni ingénieur, mais écrivain célèbre : nous apercevons donc déjà dans l'acte d'écrire une volonté de se rebeller, de s'écarter des aspirations de cette famille bourgeoise. Dans *Le Cœur*, les premiers recours à l'écriture se font donc dans un esprit de rébellion, et les premières tentatives de la petite Maryse se révèlent être des échecs aux conséquences désastreuses pour ses relations familiales et amicales… Étant donné la position actuelle de Maryse Condé comme un des auteurs les plus célèbres des Antilles, on trouve un clin d'œil de l'auteur adulte, et même une trace d'ironie dramatique, dans ces débuts littéraires complètement ratés.

Sandrino est d'autant plus important dans le texte qu'il en livre le refrain : « Papa et maman sont une paire d'aliénés » (p. 14). Le mot « aliéné » désoriente la jeune Maryse, qui essaie de comprendre de quoi il s'agit, et dans son agitation, elle fournit cette définition perplexe : « Une personne aliénée est une personne qui cherche à être ce qu'elle ne peut pas être parce qu'elle n'aime pas être ce qu'elle est » (p. 16). Définition qui néanmoins traduit la volonté de ses parents de ne jamais parler des paradoxes et des contradictions soulevés par leur identité à la fois française et guadeloupéenne. Ils évitent le créole. Ils adorent la France, la mère patrie. Ils ne parlent ni du passé antillais, ni du passé personnel, et ils sont emblématiques de la mission civilisatrice de l'époque coloniale, tout à fait assimilés dans le système français.

Il découle de cette discussion sur la famille une méditation approfondie sur les thèmes de l'aliénation et de l'éloignement[12], ce qui incite à effectuer un rapprochement

avec Fanon. Dans « Le Nègre et la psychopathologie », au chapitre six de *Peau noire, masques blancs*, Fanon rejette le complexe d'Œdipe en tant que construction proprement européenne et développe à la place la désunion (ou la dichotomie) caribéenne entre l'autorité issue de la société et l'autorité familiale. Il se peut que la séquence se déroulant au café dans *Le Cœur* mette en scène cette désunion. La façon dont Maryse vit le contact avec la société métropolitaine entre en conflit avec l'autorité parentale ; alors que ses parents semblent lui offrir un modèle positif de la réussite sociale des Noirs (ou plutôt des Grands Nègres), leur situation et leur point de vue sont en fin de compte ébranlés et compromis par le fait qu'ils se révèlent incompatibles avec les influences issues de la société métropolitaine (on pense au fameux passage de Fanon où la remarque d'un enfant blanc, « Tiens, un nègre ! » lui rappelle sa « noirceur » et sa différence)[13]. L'attitude parentale se développe dans un « huis clos » qui tient à l'écart la plupart des Antillais et la plupart des Français métropolitains. Fanon soutient que la discordance entre l'Europe et les Antilles provoque un complexe d'infériorité raciale conscient :

> « On a vite dit : le nègre s'infériorise. La vérité est qu'on l'infériorise. Le jeune Antillais est un Français appelé à vivre avec des compatriotes blancs. Or la famille antillaise n'entretient pratiquement aucun rapport avec la structure nationale, c'est-à-dire française, européenne. L'Antillais doit alors choisir entre sa famille et la société européenne ; autrement dit, l'individu qui *monte* vers la société – la Blanche, la civilisée – tend à rejeter la famille – la Noire, la sauvage – sur le plan de l'imaginaire[14]. »

Si l'ascension sociale des parents de Condé se déroule d'après le modèle de Fanon, il n'en demeure pas moins que Maryse reste consciente que l'obstination de ses parents à insister sur le caractère établi de leur identité française est inadéquate. Maryse, ou plutôt Condé, la narratrice adulte, soutient qu'à aucun moment ses parents ne se sentirent inférieurs à cause de leur couleur de peau, et pourtant le lecteur ne peut s'empêcher de ressentir que le couple

revendique *trop* son identité française, ce qui accentue la différence qu'ils tentent d'effacer. Cela fait apparaître la situation de Maryse comme une permutation du modèle de Fanon : ses parents ont subi le processus de dislocation du Créole et de ré-association avec le français ; ce réalignement culturel signifie que le malaise que décrit Fanon peut être épargné à Maryse. Cependant, quand bien même la socialisation de ses parents à La Pointe lui aurait donné foi en ses capacités propres et en la supériorité de sa famille noire, il n'en demeure pas moins que ses fréquentations avec la société parisienne blanche et la société guadeloupéenne créole gêneront toujours, et même ébranleront l'autorité parentale. À la fin de « Portrait de famille », Condé reprend la question de ce que signifie être aliéné, en posant un défi à la fois pour elle-même, et pour les lecteurs :

> « Mes parents étaient-ils des aliénés ? Sûr et certain, ils n'éprouvaient aucun orgueil de leur héritage africain. Ils l'ignoraient. C'est un fait ! […] En même temps, ni l'un ni l'autre n'éprouvaient le moindre sentiment d'infériorité à cause de leur couleur. Ils se croyaient les plus brillants, les plus intelligents, la preuve par neuf de l'avancement de leur Race de Grands-Nègres. Est-ce cela être "aliéné" ? » (p. 17).

Cette question est le *leitmotiv* du texte. L'exploration du terme « aliénation » renvoie aux connotations du terme ainsi qu'il est défini dans *Le Robert*, où la deuxième signification est : « trouble mental, passager ou permanent, qui rend l'individu comme étranger à lui-même et à la société où il est incapable de mener une vie sociale normale ». En effet, ce sentiment de désorientation va provoquer un brusque et radical changement de tempérament chez la petite fille : « Je me réveillai une toute autre petite fille. D'enfant modèle, je devins répliqueuse et raisonneuse. Comme je ne savais pas très bien ce que je vivais, il me suffisait de questionner tout ce que mes parents proposaient » (p. 16). Cependant, c'est de ce questionnement continu, de cette réflexion prolongée, que naîtra le personnage de l'auteur, qui pendant sa longue carrière

est devenue bien connue – et bien-aimée – pour sa personnalité « inconvenante[15] ».

C'est une rencontre avec un autre enfant qui va encore faire basculer la vie de Maryse et lui révéler quelques-uns des secrets cachés qu'elle ressent autour d'elle en Guadeloupe. Comme nous l'avons déjà remarqué, la vie à Pointe-à-Pitre se déroulait en vase clos. Maryse n'avait pas le droit de fréquenter les autres enfants, de peur qu'elle ne se mette à parler le créole ou à prendre les habitudes des petits-nègres. Dans le cinquième conte du *Cœur*, Maryse est prête à renoncer à ses parents bourgeois. Elle ne souhaite qu'être « la fille des gens ordinaires, anonymes » (p. 41). Cette scène est aux antipodes de ce que Freud appelle le roman familial[16]. Chez Freud, l'enfant tend à fantasmer qu'il a des parents d'un rang social supérieur, tandis que Maryse ne cherche que l'anonymat. L'identité que ses parents ont créée en tant que bourgeois par excellence pèse lourd, et elle se sent isolée des gens de sa communauté. Pendant une promenade avec ses parents aux environs de Pointe-à-Pitre, Maryse est donc ravie de rencontrer une autre petite fille de son âge. Cette fillette est blanche et s'appelle Anne-Marie de Surville. Bien que les Boucolon soient des notables dans le pays, leur nom est inconnu à Anne-Marie de Surville. Dans ce conte, l'autre montre à quel point l'histoire esclavagiste continue à influencer les relations transraciales. Ici, on assiste à une scène étonnante qui va jusqu'à la sujétion physique et mentale de Maryse, chose surprenante et inouïe :

> « Je fus la mauvaise élève et elle me tira les cheveux. […] Je fus le cheval. Elle monta sur mon dos et elle me bourra les côtes de coups de pied. Je fus la bonne et elle me souffleta » (p. 42).

Anne-Marie se justifie en disant « Je dois te donner des coups parce que tu es une négresse » (p. 42), et nous notons l'usage plus que douteux des termes d'explication « je dois » et « parce que ». C'est en cherchant le sens de cette réponse que Maryse se rend compte du passé colonial et de l'histoire

esclavagiste de son pays, bien que ses parents la lui cachent, en évitant constamment de répondre à ses questions perplexes. Dans *Le Discours antillais*, Édouard Glissant parle ainsi des conséquences de cette rupture entre passé et présent aux Antilles : « le passé, notre passé subi, qui n'est pas encore histoire pour nous, est pourtant là (ici) qui nous lancine[17] ». Le personnage d'Anne-Marie devient un carrefour entre le passé et le présent (et ici le mot « carrefour » est employé à dessein, car aux Antilles il est l'endroit privilégié pour entrer en contact avec les ancêtres et les esprits). La rencontre avec Anne-Marie est imprévue, mais en elle nous voyons la personnification du « passé […] qui nous lancine ». Le narrateur voit bien que dans cette rencontre, il s'agit de transgressions anciennes qui persistent dans l'imaginaire et le vécu antillais et auxquelles le peuple antillais n'a pas encore fait face :

> « Puisque tant de vieilles haines, de vieilles peurs jamais liquidées demeurent ensevelies dans la terre de nos pays, je me demande si Anne-Marie et moi, nous n'avons pas été, l'espace de nos prétendus jeux, les réincarnations miniatures d'une maîtresse et de son esclave souffre-douleur » (p. 44).

Les parents de Maryse pensent la protéger, en ne parlant pas de l'esclavage, du passé, des racines africaines, mais leurs actions mènent à un traumatisme prolongé. Il y a une grande mesure d'ironie dans le titre du conte « Leçon d'histoire », car il s'agit ici d'une leçon qui n'a rien à voir avec l'enseignement colonial à l'école. Il faut aussi signaler que Maryse Condé parle de ce conte dans le cadre de son travail en tant que présidente du Comité pour la mémoire de l'esclavage, dans un entretien publié dans *L'Humanité*[18]. La voix de l'enfant innocent et bouleversé devient un moyen évocateur et très puissant de poser des questions qui renvoient au tabou de l'esclavage dans la société contemporaine.

Passons maintenant du *Cœur* à *Victoire, les saveurs et les mots*, proposé ici comme son texte « sœur ». Publié en 2006, *Victoire* est en quelque sorte la suite du *Cœur*. Le texte

remonte le temps pour explorer la généalogie maternelle de Maryse Condé. Dans *Le Cœur*, l'écrivain parle très brièvement de sa grand-mère, la mère de Jeanne, sa mère. Honteuse de ses origines pauvres, Jeanne a cherché à mettre de la distance entre elles :

> « Les gens de La Pointe racontaient qu'elle était une sans-sentiment qui avait brisé le cœur d'Élodie. Qu'elle ne la laissait pas plus toucher à ses enfants qu'une pestiférée. Qu'ayant honte de son mouchoir, elle l'avait forcée à prendre chapeau et à dénuder ses tempes dégarnies ; de son parler créole, elle l'avait forcée au silence ; de toute son attitude de subalterne, elle la cachait à chaque fois qu'elle recevait son monde » (p. 69)[19].

Cette grand-mère est un insupportable rappel des racines pauvres de la famille, et le terme « subalterne » évoque l'analyse de la femme subalterne, dont la voix est niée, qu'a proposée la critique coloniale Gayatri Spivak. Cependant, pour Maryse, elle est aussi le symbole d'un lien avec le monde créole renié par ses parents. *Victoire* raconte à la fois la vie de Victoire et l'enfance de Jeanne. Malgré ses origines très pauvres, Victoire devient cuisinière hors pair : ses menus sont des œuvres d'art et font sa renommée. Grâce à son talent, Victoire obtient des postes de cuisinière chez des familles bourgeoises, ce qui permettra à sa fille d'aller à l'école et de construire une « meilleure » vie (quoique le texte souligne que le bien-être matériel chez la Race de Grands Nègres n'équivaut pas forcément au bien-être de l'esprit).

Le récit traite aussi des cycles d'exploitation et de violences sexuelles subies par les femmes antillaises. À l'âge de seize ans, Victoire tombe enceinte ; sa propre mère (qu'elle n'avait pas connue, car elle était morte à sa naissance) était pour sa part tombée enceinte à quatorze ans, d'un homme blanc inconnu. Dans le texte, la grossesse de Victoire résulte de sa séduction par le fiancé de sa maîtresse, figurée comme une double trahison : du fiancé envers sa fiancée, et de la servante envers sa maîtresse. Condé insiste avec force sur le fait qu'on

applique deux poids, deux mesures face aux comportements sexuels des hommes et des femmes :

> « Ce qui me révolte, c'est que dans cette affaire, personne ne considéra Victoire comme une victime. […] Pas un instant d'apitoiement. Victoire avait à peine seize ans. *Statutory rape*. Dernier [le père de son enfant] avait deux fois son âge. Il était instruit, notable respecté, voire renommé. Tous la traitèrent comme une criminelle » (p. 61-62).

Chez Condé, nous trouvons à plusieurs reprises des scènes qui parlent des violences contre les femmes, souvent sous le système esclavagiste, comme dans *Moi, Tituba, sorcière… noire de Salem* qui commence par le viol de la mère de Tituba sur un bateau négrier[20]. Nous y trouvons aussi des références à l'infanticide dans les plantations : Tituba choisit de ne pas enfanter pour ne pas donner naissance à des enfants qui subiraient les horreurs du monde esclavagiste. Ce motif d'un monde sans enfants où les femmes renoncent à la maternité est un symbole brutal du désespoir le plus complet sous l'esclavage. L'auteur ose aborder des sujets tabous et fait en sorte que le lecteur soit également forcé de les aborder, une approche qui n'est pas ancrée dans le passé : elle évoque aussi les abus de nos jours, soit la violence des maris envers leurs femmes, soit l'abus sexuel sur les enfants (notamment dans *La Colonie du Nouveau Monde*)[21].

Si Maryse, dans *Le Cœur*, est quelqu'un de récalcitrant, *Victoire* offre aussi des indices pour expliquer le comportement de Jeanne, la mère de Maryse qui, elle-même, est figurée comme un personnage rebelle. Enfant, même la peau de Jeanne la sépare de sa mère. Victoire est presque blanche, tandis que Jeanne est très noire. À sa naissance, selon la tradition antillaise, elle est prononcée « mal sortie » (du ventre de sa mère), parce que Victoire a la peau claire alors que celle de Jeanne est beaucoup plus foncée. Les préjugés raciaux s'imposent donc déjà à la naissance d'un enfant : seuls ceux qui ont la peau plus claire sont « bien sortis ». Jeanne doit lutter contre les préjugés de couleur pour s'imposer

comme une élève brillante à l'école et recevoir des bourses coloniales, mais sa réussite coûte très cher, et mène à une aversion de la classe sociale de laquelle elle s'est échappée. Le portrait que l'auteur fait de sa mère décrit à la fois les avantages de l'ambition et les problèmes qui en résultent :

> « [Victoire] était consciente que cette réussite avait été payée cher, trop cher. Acquise au prix de trop d'humiliations. Elle lui rendait son enfant inaccessible… Ma mère était de cet avis. Je n'ai pas cessé de l'entendre s'exclamer d'un ton dont je saisissais l'ambiguïté : "Ma mère ne savait ni lire ni écrire, mais sans elle, je ne serais pas là où je suis aujourd'hui."
>
> Où était-elle ? Ceux qui avaient des yeux pour la regarder comprenaient bien qu'elle ne se voyait pas au paradis » (*Victoire*, p. 154-155).

L'incapacité de Jeanne à accepter que Victoire ne nourrisse aucune ambition pour elle-même, et sa détermination à accéder à un rang social plus élevé, crée un abîme entre mère et fille.

Victoire est une exploration des liens maternels entre fille, mère et grand-mère. Car si *Le Cœur* met l'accent sur les relations parfois tendues entre Maryse et Jeanne, *Victoire* reconstruit le personnage de Jeanne en montrant qu'elle est non seulement la mère de Maryse, mais aussi la fille de Victoire. Le motif de l'enfant mal-aimé revient dans les deux textes. *Le Cœur* fournit plusieurs exemples des malentendus entre Maryse et Jeanne, souvent dus aux conséquences désastreuses des efforts de Maryse pour se rapprocher de sa mère. Ainsi, les passages qui suscitent la plus vive émotion sont ceux qui développent la relation entre mère et fille[22]. Citons la scène dans « Bonne fête, maman ! », par exemple, où la fillette, en guise de cadeau, écrit un portrait de sa mère pour son anniversaire, ce qui entraîne une scène très pénible pour la fillette et pour sa mère (encore une fois, l'écriture échoue horriblement). De plus, dans « Mabo Julie », Maryse rencontre la mort d'une façon brutale à cause de sa mère, qui l'oblige à embrasser la joue de sa mabo morte[23]. Jeanne tient à respecter les conventions sociales, sans se soucier des effets sur sa petite

fille. Il va falloir bien des cauchemars et des pleurs avant que Jeanne ne songe à réconforter Maryse. Le conte s'achève sur une phrase simple mais nette, qui laisse deviner l'amertume provoquée par cet événement : « Sans doute venait-elle de se souvenir que je n'avais que neuf ans » (p. 50). Dans « Paradis perdu », nous éprouvons encore plus de sympathie pour Maryse, quand, après une excursion lamentable avec les Jeannettes, ses parents oublient d'aller la chercher à l'arrêt de bus. Ce qui est d'autant plus pénible, c'est qu'ils se sont absentés de La Pointe pour aller à leur maison de campagne. Ici encore, la fin abrupte du conte est révélatrice : Maryse a été hébergée par la famille de sa cheftaine des Jeannettes. Triste et lasse, elle tarde trop à manger le dessert qu'on lui offre, et la bonne le retire. Le fait que ce conte ne se termine pas sur une réflexion sur le comportement de ses parents fait penser au *Deckerinnerung* ou souvenir-écran, tel que Freud l'explique. D'après Freud, cette sorte de mémoire d'un événement n'est qu'un souvenir-écran, qui cache une autre mémoire plus angoissante. Dans ce cas, il s'agit de la mémoire pénible d'être oublié(e) par ses parents.

Ayant développé ce lien parent-enfant plutôt difficile et traumatisant, c'est dans *Victoire* que l'auteur entame une réflexion sur la psychologie de sa propre mère, ainsi qu'une pensée plus approfondie sur la possibilité de la défaillance d'une mère. Quand Jeanne était petite, Victoire est tombée amoureuse d'un Martiniquais et l'a suivi jusqu'à Saint-Pierre (à l'époque, la ville capitale de la Martinique), abandonnant pour lui et la Guadeloupe et son enfant. Pour Jeanne, cela signifiait un rejet de la part de sa mère : « C'était la preuve que sa fille n'avait pas signifié tout pour elle » (p. 117), et cette idée du rejet par la mère est reprise dans *Le Cœur*. Cependant, c'est son amour pour sa fille qui pousse Victoire à quitter son amant et à rentrer en Guadeloupe. Or, l'amour filial lui sauve ultimement la vie : juste après son retour, l'explosion de la montagne Pelée détruit à jamais la ville majestueuse de Saint-

Pierre, et la nuée ardente expulsée par le volcan « fit 28 000 victimes en moins d'une minute[24] ».

Il convient de s'attarder sur le lien entre cette étude de la généalogie maternelle et le courant de pensée critique actuel. Luce Irigaray indique que, dans la société occidentale, l'appropriation masculine de la généalogie a exclu les femmes du discours dominant, en prédéterminant leur identité (les hommes conférant leur nom et leurs biens aux femmes)[25]. En revanche, on doit accorder aux femmes un accès symbolique à leur héritage maternel, et de ce fait, à leur identité propre. Toutefois, dans le contexte caribéen francophone, les configurations de pouvoir se distinguent au point que c'est la mère qui occupe une position centrale dans les interactions culturelles, alors que le père est souvent marginalisé, voire absent. Jeanne, la mère de Condé, se détourne de l'existence matrilinéaire qu'elle mena avec sa mère, Victoire. Rappelons que c'est la force des circonstances qui leur a imposé cette structure matrilinéaire, et que l'on ne peut pas y lire la preuve d'une décision (à la Irigaray) qui tendrait à démontrer la force de la femme. (Rappelons que Victoire a été abandonnée et peut-être même violée par le père de Jeanne.) Si Jeanne s'éloigne de cette existence matrilinéaire, c'est plutôt pour choisir la structure patrilinéaire de la respectabilité bourgeoise en se mariant avec un homme aisé et plus âgé qu'elle. Cela suscite une tension irrésolue entre mère et fille, anéantissant toute communication entre elles (indiqué par le fait que Jeanne passe du créole au français) ; on retrouve cette tension entre Maryse et Jeanne, symbolisée par l'envie de Maryse de retourner dans l'utérus de sa mère. Cette image, que l'on retrouve au fil de l'œuvre de Condé, rappelle une observation de Freud. Selon lui, le « mal du pays » est étroitement lié à l'éloignement de la mère, une manifestation de l'*unheimlich*, cette *inquiétante étrangeté* qui est la nostalgie de « l'existence intra-utérine », première demeure (Heim) de tout être humain[26]. L'expulsion de l'utérus est donc une expérience traumatisante, déchirant littéralement mère et enfant. Condé

transmet sans restriction les dangers de la naissance : Éliette, la mère de Victoire, meurt en couche, et Victoire elle-même en réchappe de peu : « … Victoire expulsait sa fille dans un flot de sang et de matières fécales. Nous le savons, toute naissance est boucherie » (*Victoire*, p. 68)[27]. Au tout début du roman *Desirada*, on trouve une référence frappante à *My Birth* de l'artiste mexicaine Frida Kahlo (peint en 1932), où la tête de la femme qui accouche est couverte d'un drap ; la seule tête dans le champ visuel est celle de l'enfant, grotesque et couverte de sang, qui sort de son utérus, soulignant ce rapport angoissant avec l'acte d'accoucher (p. 13).

À travers l'écriture de la généalogie maternelle de *Victoire*, Condé déconstruit l'idée de la *femme matador* ou *poto mitan*, l'admirable femme ou mère créole qui élève seule ses enfants, et porte son attention plutôt sur les causes à l'origine de cette situation, à savoir la pauvreté et la violence, et notamment les abus sexuels. Si les femmes sont fortes, c'est par besoin et non pas par adhésion à une image fétichiste de la femme, et cela enchaîne des ruptures psychiques : ici, nous notons bien l'influence de l'approche psychanalytique de Fritz Gracchus[28]. Le récit de Condé reste unique parce qu'il ne centre pas l'attention sur la relation tendue entre mère et fille du point de vue de cette dernière, mais entreprend plutôt de faire un récit romancé à partir des psychologies de sa mère et de sa grand-mère ainsi que de leurs expériences en tant que femmes et mères. À cet égard, le texte met en scène un « retour » littéraire à l'utérus. En effet, quoique le manque de développement des personnages paternels (voire masculins) dans *Le Cœur* et *Victoire* signifie qu'on ne peut démontrer la présence du complexe d'Électre, en tous cas les textes rappellent Œdipe et son désir accablant de ne refaire *qu'un* avec la mère.

Pour terminer cette analyse, je voudrais aborder le roman *Desirada*, publié en 1997. Ici encore, il s'agit d'une fille-mère guadeloupéenne, Reynalda, enceinte d'un père inconnu. Au début du roman, cette dernière essaie de se noyer, mais elle est

sauvée par la gentillesse d'une vieille femme, Ranélise. Condé insiste sur l'extrême jeunesse de Reynalda : « C'était une toute jeune fille, presque une enfant. Quatorze ans. Certainement pas plus de quinze ans » (p. 16). Cette fille accouche, et confie sa fille, Marie-Noëlle, à Ranélise, pour aller refaire sa vie en France, prétendument grâce au BUMIDOM[29] (ceci représente un phénomène courant à l'époque). D'ailleurs, dans la Caraïbe anglophone, la migration vers l'Angleterre était aussi fréquente dans la période de l'après-guerre, et du coup, on a tendance à parler de « other-mothering », car plusieurs enfants étaient élevés par des personnes autres que leurs parents. Ainsi, Marie-Noëlle grandit sans connaître sa mère, choyée par sa marraine Ranélise qui n'a jamais enfanté elle-même, et qui ne vit que pour cette petite fille :

> « À la vérité, aux yeux de certains, Marie-Noëlle ne possédait pas grand-chose. […] Une chaîne, trois médailles dont une de l'Enfant Jésus, son saint patron. Du linge dans le fond d'un panier caraïbe. Elle n'eut jamais de tricycle ni d'automobile a pédales ni de poupée Barbie. […] Mais le bonheur d'un enfant ne se mesure ni à l'or ni aux jouets dispendieux. Il se mesure aux mouvements du cœur et celui de Ranélise ne battait que pour elle » (p. 19).

Cette vie contente et tranquille va son train jusqu'au jour où sa mère, Reynalda, la convoque pour la rejoindre en France. Malheureusement, les retrouvailles avec sa mère à Paris sont froides, et les deux femmes sont mal à l'aise. Marie-Noëlle vit avec Reynalda et sa nouvelle famille, mais elle a toujours l'impression d'être « une bouche de trop », pour reprendre l'expression de Kristeva[30]. Face à cette froideur maternelle, elle commence à devenir obsédée par l'idée de son père. Qui est-ce, son père ? Où habite-t-il ? Ainsi commence une quête du père inconnu. Cette quête, qui va se dérouler d'un coin à l'autre de l'archipel de la Guadeloupe, est alors plutôt une manière de découvrir la vérité sur sa mère. Il convient de signaler que dans ce roman, le lien avec la mère représente aussi un lien très fort avec le pays. L'histoire de Marie-Noëlle commence à l'île de la Désirade, petite île connue pour sa beauté en face de la pointe sud (nommée Pointe des Châteaux)

de Grande-Terre et ancienne léproserie. Pour Reynalda, ce fut le paradis de sa toute petite enfance, période qui s'est trop vite écoulée[31]. Rongée par le désir de découvrir l'identité de son père, Marie-Noëlle doit parcourir la Guadeloupe, dans une histoire à rebondissements qui menace de ne jamais révéler la vérité sur ses origines. En même temps, la quête pour découvrir l'identité de son père se révèle secondaire face au fait de retrouver son pays natal, et ainsi, de récolter les témoignages de sa grand-mère et des amies de jeunesse de sa mère.

Conclusion

Les quinze dernières années ont vu une profusion de récits d'enfance aux Antilles, ce qui semble remonter au manifeste *Éloge de la Créolité*. Ce n'est pas ici le moment d'évoquer les enjeux de la *Créolité* – et ils sont nombreux – mais constatons que *Le Cœur* est apparu plusieurs années après les récits d'enfance des *Créolistes*, et qu'il présente un tout autre moyen d'aborder une enfance créole. En ce sens, ce récit devient donc un récit fondamental pour tous ceux qui souhaitent comparer les approches différentes des auteurs antillais. Pour illustrer ce point, une brève citation suffit :

> « Il est très difficile que je sois entièrement pareille à eux [c'est-à-dire les écrivains de la *Créolité*], parce que mon histoire individuelle est très différente. *Mes parents étaient des gens qui étaient très – peut-être trop – francophiles, et qui m'ont coupée de la réalité profonde du pays*, ce qui veut dire que je n'ai jamais eu le sens de la collectivité, de l'importance de la langue créole, de l'origine commune qui font que les auteurs antillais – guadeloupéens, martiniquais – ont tendance à parler d'un « nous » collectif. J'ai toujours été une personne un peu à part. Je pense néanmoins que, malgré toutes ces différences, nous disons tous la même chose. La force et la résistance de notre culture qui malgré l'esclavage et la colonisation, arrive à s'opposer à l'assimilation…[nous soulignons][32]. »

Depuis la parution de son premier roman, *Hérémakhonon*, on n'a cessé de demander à Maryse Condé s'il s'agissait d'une autobiographie. Dans la collection d'entretiens publiée par Françoise Pfaff, on trouve plusieurs questions sur l'enfance ; sur ses parents, frères et sœurs, sa vie en Guadeloupe. Les deux récits *Le Cœur* et *Victoire* sont donc un moyen d'encourager les critiques littéraires à s'intéresser plutôt à son œuvre qu'aux détails intimes de sa vie. Ayant très longtemps subi des questionnements sur les liens entre sa fiction et sa vie, en proposant une sélection de faits réels dans *Le Cœur*, Condé trouve le moyen de satisfaire ses critiques par un texte littéraire, et ainsi, elle fait en sorte que tout débat futur sur les pistes autobiographiques dans son œuvre doive passer par le domaine littéraire, en se référant au *Cœur*. Cette littérature mêle souvenirs vécus et imaginaires, ce qui permet de développer simultanément une réflexion plus profonde sur les paradoxes de la vie postcoloniale et une réflexion sur ce que signifie « s'identifier » à une culture, un peuple, un langage, une couleur de peau. De surcroît, les liens avec la mère – et avec la littérature – s'avèrent complexes et sophistiqués. La particularité de la situation familiale de Condé lui permet de développer une pensée identitaire qui se distingue de celle des Créolistes (et qui transgresse les bornes de la pensée « créoliste »), mais l'auteur elle-même souligne qu'ils n'écrivent pas moins dans le même but : chanter la force et la résistance de la culture antillaise. L'enfance fournit un moyen de développer cette pensée et d'illustrer le côté rebelle et les passions naissantes de cet auteur accompli, qui décrit des individus cherchant à se mettre debout et à trouver leur place dans le monde moderne après les transgressions du passé.

---

1 *Le Cœur à rire et à pleurer : contes vrais de mon enfance* (Paris, Laffont, 1999).

2 *Desirada* (Paris, Laffont, 1997).

3 *Victoire, les saveurs et les mots* (Paris, Mercure de France, 2006).

4 Françoise Pfaff, *Entretiens avec Maryse Condé* (Paris, Karthala, 1993), p. 9.

5 *Éloge*, p. 24.

6 Maryse Condé établit également un rapport avec *La Rue Cases-Nègres* de Zobel que nous avons développé ailleurs. Voir L. Hardwick, « Est-ce cela, être aliéné ? » Aliénation in *Le Cœur à rire et à pleurer* de Maryse Condé dans *Alienation and Alterity*, Paul Cook and Helen Vassallo (éd.) (Berne, Peter Lang, 2009).

7 Chris Bongie, "Exiles on main stream : Valuing the popularity of postcolonial literature", *Post-Modern Culture* 14.1 (2003).

8 Nick Nesbitt, « Le sujet de l'histoire : Mémoires troublées dans *Traversée de la mangrove* et *Le Cœur à rire et à pleurer* », dans Madeleine Cottenet-Hage et Lydie Moudileno (éd.), *Maryse Condé : Une nomade inconvenante* (Guadeloupe, Ibis Rouge, 2002), p. 117.

9 Pour citer deux exemples : Marie-Noëlle dans *Desirada* ; Francis Sancher dans *Traversée de la mangrove*.

10 Langston Hughes, "Ebony's Nativity", *Ebony*, November 1965, p. 40-46 (41). Reprinted in 55th Anniversary Issue : *Ebony*, November 2000, p. 36B [*sic*]-39. Ma traduction.

11 Adulte, Maryse Condé a contribué à ce journal.

12 Le mot anglais *estrangement* n'est pas facilement traduit en français, et on a parfois tendance à garder le mot anglais. Notons que deux traductions possibles sont « éloignement » ou « séparation ». « Éloignement » nous a semblé convenable, car vers 1120 nous trouvons le verbe *estrangier* qui signifie « éloigner » : *estrange* est apparu vers 1050 ; du latin *extraneus* « du dehors, extérieur », « qui n'est pas de la famille, du pays », surtout employé à l'époque impériale. Le mot est dérivé de *extra* « dehors, hors de », de *ex* exprimant l'idée de sortir. Voir *Le Dictionnaire historique de la langue française*, (Paris, Alain Rey, Le Robert, 1992), p. 1331.

13 Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs* (Paris, Seuil, 1952), p. 91.

14 *Ibid*., p. 123.

15 Comme le démontre le titre de la collection d'essais critiques dirigée par Madeleine Cottenet-Hage et Lydie Moudileno, *Maryse Condé : Une nomade inconvenante* (Guadeloupe, Ibis Rouge, 2002).

16 Sigmund Freud, "Family romances", *The Complete Works*, IX, p. 237.

17 Édouard Glissant, *Le Discours antillais* (Paris, Seuil, 1981), p. 132.

18 Maryse Condé, « Parce que tu es une négresse », *L'Humanité*, 10 mai 2006. Le titre de cet article renvoie directement au *Cœur* (p. 42).

19 Dans *Le Cœur*, la grand-mère est nommée Élodie. Cependant, son vrai prénom est Victoire. À maintes reprises dans *Le Cœur*, l'auteur a recours à des noms fictifs (qui ne sont pas signalés en tant que tels). Ces différences ne sont révélées que par les renseignements donnés dans des entretiens. Voir surtout Vèvè Clark, où les noms des frères et des sœurs de l'auteur diffèrent complètement de ceux donnés dans *Le Cœur*. Clark, « Je me suis réconciliée avec mon île : une interview de Maryse Condé », *Callaloo* no 38 (winter 1989), p. 87-133.

20 *Moi, Tituba, sorcière… noire de Salem* (Paris, Mercure de France, 1986).

21 *La Colonie du Nouveau Monde* (Paris, Laffont, 1993).

22 En 2005, l'actrice guadeloupéenne Martine Maximin a monté une adaptation théâtrale du *Cœur*. Lors d'un entretien inédit qu'elle m'a accordé l'année suivante, elle raconte que la mise en scène du moment de rapprochement physique entre Maryse et sa mère dans « À nous la liberté » a suscité une grande émotion chez elle ainsi que chez l'auditoire.

23 Une *mabo* est une nourrice aux Antilles. Cette rencontre brutale avec la mort se retrouve dans *Traversée* et d'autre des textes de Condé.

24 *Catastrophe à la Martinique* (Fort-de-France, Socopresse, date non indiquée).

25 Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un* (Paris, Minuit, 1977).

26 Sigmund Freud, "The Uncanny", in *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, p. 244.

27 Notons que la servante qui assiste à la naissance dans « Gros plan » est « en tablier de boucher » (*Le Cœur*, p. 95).

28 Mort jeune, Gracchus nous laisse un texte : *Les lieux de la mère dans les sociétés afro-américaines. Pour une généalogie du concept de matrifocalité*, thèse de doctorat, Université Paris VII, 1978 (Paris, Éd. Caribéennes/CARE, 1980).

29 Bureau pour le développement des migrations dans les départements d'outre-mer.

30 Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, [1988] (Paris, Gallimard, 1991), p. 15.

31 Notons l'importance de toutes les îles de la Guadeloupe dans l'œuvre de Condé. Comme nous le découvrons dans *Victoire* et *Le Cœur*, Jeanne était née sur l'île de Marie-Galante, et l'exploration de l'archipel guadeloupéen est un thème important chez Condé, très souvent liée à la représentation de la maternité. Dans *Le Cœur*, elle explique que Marie-Galante est « ma Désirade à moi » (p. 83).

32 Louise Hardwick, « "J'ai toujours été une personne un peu à part" questions à Maryse Condé », dans *International Journal of Francophone Studies*, 9.1 (2006), p. 111-124.

4

Écrire en marge de la théorie littéraire

Emmanuelle VANBORRE

À travers plusieurs de ses travaux, Maryse Condé semble délivrer l'écriture, la libérer de certains carcans dans lesquels elle se trouve parfois enfermée. Condé n'appartient à aucun mouvement littéraire, contrairement à d'autres écrivains antillais, tels, Glissant, Chamoiseau, Confiant ou Barnabé. Nous tâcherons d'analyser en quoi la vision de l'écriture de Condé varie de celle des auteurs de courants littéraires spécifiques. Pour ce faire, nous nous concentrerons essentiellement sur *Traversée de la mangrove* et nous ferons quelques références à *Solibo Magnifique* pour montrer comment ces deux textes diffèrent, et véhiculent les idées littéraires de leurs auteurs. Nous tenterons de montrer comment le style littéraire de Condé diverge de l'idée de créolité en nous penchant sur ces deux livres et en utilisant le dialogue qui naît entre Condé et Chamoiseau après la publication de *Traversée de la mangrove*.

Le roman *Solibo Magnifique* s'ouvre sur la mort de l'un des personnages, tout comme *Traversée*[1]. C'est le parallèle le plus évident que nous pouvons noter entre *Solibo Magnifique* et *Traversée*. La présence de la veillée sous des formes différentes est un autre aspect commun de ces deux ouvrages. Mais ces similarités semblent mettre en relief les différences de perspectives que les deux livres véhiculent. *Solibo Magnifique* est centré sur un personnage éponyme qui est un archétype : il est conteur, il transmet oralement les histoires et l'Histoire de l'île. Un des principes du mouvement littéraire de la créolité est bien l'oralité[2]. Dans leur livre *Éloge de la Créolité*, les trois écrivains – Bernabé, Chamoiseau, Confiant – expriment leur idée avec force : « Véritable galaxie en formation autour de la langue créole comme noyau, la Créolité connaît aujourd'hui encore un mode privilégié : l'oralité[3]. » Le personnage principal est aussi central dans la culture et la société dépeintes dans le roman. Dans *Traversée de la mangrove*, la polyphonie semble remettre en question cette idée. La mort de Sancher et la veillée, au lieu de représenter la voix collective de la communauté, donnent vie à plusieurs récits différents. Chaque personnage dans le livre a sa propre voix, sa propre histoire. Cela semble contraire à un autre des principes de la créolité – l'importance d'une identité collective plutôt qu'une identité individuelle. Condé ne fait pas le portrait d'une communauté unie parlant d'une seule et même voix ; elle montre au contraire que chaque individu peut être différent, important à sa façon. Elle semble ouvrir l'éventail des possibles de l'individu ainsi que celui de l'écriture pour l'écrivain antillais, contrairement à *Éloge de la Créolité* qui impose des préceptes spécifiques et adopte un ton des plus normatifs[4]. Par exemple, les verbes au futur fonctionnent comme des impératifs et indiquent à l'écrivain comment il doit écrire :

> « Le poète créole d'expression créole, le romancier créole d'expression créole, devra dans le même allant, être le récolteur de la parole ancestrale, le jardinier des vocables nouveaux, le découvreur de la créolité du créole[5]. »

L’idée de la collectivité apparaît aussi comme un idéal à suivre pour les écrivains de la créolité :

> « Et cela, non pas tant afin d’être la voix de ceux qui n’ont pas de voix, que de parachever la voix collective qui tonne sans écoute dans notre être, d’en participer lucidement, de l’écouter jusqu’à l’inévitable cristallisation d’une conscience commune. Trop longtemps, notre écriture a négligé cette tâche fondamentale, ou l’a traitée sur le mode aliénant de l’extériorité[6]. »

Les mots « commun » et « collectif » apparaissent plusieurs fois dans ce court essai. Le mot « tâche » est aussi utilisé pour mettre en relief la nécessité de suivre ces règles pour appartenir au cercle (fermé) des écrivains antillais de la créolité. Condé va à l’encontre de ces règles et veut libérer l’écriture, l’imagination et la créativité :

> « Les Antillais devraient changer et évoluer comme les îles elles-mêmes. Surtout, la créativité est un processus complexe qui n’obéit à aucune règle. Un écrivain confiné dans un petit village isolé des Antilles est libre de rêver d’une “Autre Terre” et d’en faire le sujet de sa fiction. L’imagination créative dépasse les limites de la réalité et s’envole vers des domaines de son choix. En fait, le rêve est un élément qui a toujours été négligé dans la littérature antillaise. Il constitue l’objet de certains des écrits les plus magnifiques du monde.
>
> Son pouvoir effraie-t-il l’écrivain antillais[7] ? »

Au lieu de rester enfermée dans les commandements de la créolité, Condé veut libérer l’écrivain pour lui permettre de laisser son imagination produire des discours originaux contenant complexité et incertitude.

Des interrogations et discussions sur l’écriture apparaissent dans *Traversée de la mangrove* à travers plusieurs personnages. Sancher lui-même désire écrire un roman pour lequel il n’a que le titre qui est aussi celui du roman de Condé. Deux autres personnages dans le roman sont aux prises avec la question de l’écriture : Émile Étienne qui est historien et Lucien Évariste qui aimerait écrire. Ceci pourrait être un clin d’œil ironique à Évariste Pilon, l’inspecteur absurde de *Solibo*

Magnifique. Quoi qu'il en soit, en s'attardant sur l'historien, nous remarquons que ses écrits ont du mal à être acceptés par la communauté restreinte dans laquelle il vit. La réaction des habitants de l'île est très négative et acerbe :

> « Hélas, comme c'était à prévoir, les diplômés de La Pointe s'étaient gaussés de l'ouvrage, relevant coquilles et impropriétés de style et Émile Étienne n'en avait vendu qu'une cinquantaine d'exemplaires à ses plus fidèles patients, les autres allant jaunir sur les rayons de la Librairie Générale[8]. »

Découragé par la réaction des lecteurs locaux, ce n'est qu'à la mort de Sancher qu'Émile Étienne décidera d'écrire un autre livre. Sancher l'avait en effet encouragé lors de son vivant et, en sorte d'hommage, il va réaliser son projet qui consiste à

> « écrire une histoire de ce pays qui serait uniquement basée sur les souvenirs gardés au creux des mémoires, au creux des cœurs. Ce que les pères ont dit aux fils, ce que les mères ont dit aux filles[9] ».

L'écriture devient donc pour Émile Étienne, l'Historien, un moyen de préserver la mémoire de son île à travers les témoignages et souvenirs de ses habitants. L'écriture est aussi pour lui une sorte de lien avec son ami Sancher avec qui il semble uni à travers la mort, car c'est bien grâce à Sancher qu'Émile Étienne retrouvera la force et l'envie de se remettre à écrire et décidera finalement d'accomplir son projet. Même si elle ne se pose pas ouvertement pour Émile Étienne, dont personne ne connaît le projet, la question de la langue dans laquelle l'écrivain antillais se doit d'écrire est présente dans le récit.

Une réflexion sur la langue apparaît dans *Traversée de la mangrove* quand Lucien Évariste parle de ses projets d'écriture. Dans *Solibo Magnifique*, quelques références à la langue, particulièrement au créole et à son statut en temps que langage, sont présentes à plusieurs occasions. De rapides allusions au statut du créole sont en effet exprimées par

l’inspecteur Pilon lorsqu’il parle avec le brigadier Bouaffesse. Quand Bouafesse traduit le créole en français pour Pilon, ce dernier réplique :

> « – Merci, Brigadier, mais je comprends le créole.
>
> – Je dis ça pour te rendre service ! Tu es un inspecteur, tu dois pas fouiller dans ce patois de vagabonds…
>
> – C’est une langue, Brigadier.
>
> – Tu as vu ça où ?
>
> – …
>
> – Et si c’est une langue, pourquoi ta bouche roule toujours un petit français huilé ? Et pourquoi tu n’écris pas ton procès-verbal avec ?
>
> – La question n’est pas là, coupe Évariste Pilon[10]. »

La question du statut du créole et de son usage dans la société est abordée mais les personnages ne s’attardent pas sur cette idée et continuent le cours de leur enquête. Le problème de la langue est central pour certains écrivains antillais, notamment ceux du mouvement littéraire de la créolité. Chamoiseau lui-même emploie le créole à plusieurs reprises dans son livre et certaines expressions en français sont teintées de créole. *Traversée de la mangrove* s’attarde plus longuement sur cette question du choix de la langue. Lucien Évariste est en effet confronté à ce problème. Il hésite entre deux projets mais aucun des deux ne voit le jour, en partie à cause de la difficulté à choisir une langue. Ses amis lui conseillent d’écrire en créole mais ses parents l’obligeaient à parler français quand il était petit. Il s’avère impossible pour lui d’écrire en créole et l’écriture ne peut prendre forme. Howard Bloch explique cet échec comme un blocage né d’un choix contraignant :

> « Pris entre la nécessité de représenter un passé antillais “patriotique” en créole et l’interdiction parentale en faveur du français, Lucien n’arrive pas à écrire. Ce qui revient à dire que l’écrivain s’expose au blocage dès lors qu’il fait le choix exclusif du français ou du créole. Choisir le créole mène à un déni de l’art. Choisir le français mène à un déni de la langue maternelle et de l’expérience guadeloupéenne[11]. »

Il semble donc que le choix d'une langue au détriment de l'autre mène à l'échec. Plus tard, Lucien se projette dans un avenir qui voit son roman édité par une grande maison d'édition et bien reçu par la critique parisienne mais en butte à la critique locale :

> « – Lucien Évariste, ce roman-là est-il bien guadeloupéen ?
>
> – Il est écrit en français. Quel français ? As-tu pensé en l'écrivant à la langue de ta mère, le créole ?
>
> – As-tu comme le talentueux Martiniquais, Patrick Chamoiseau, déconstruit le français-français[12] ? »

La question de l'écriture et de la langue constitue une des spécificités de la littérature antillaise qui se voit, comme Évariste, confrontée à un dilemme. Comment choisir entre les deux langues ? Lucien semble avoir une réponse à cette question puisqu'il se dit prêt à affronter cette critique locale. La référence à cette critique et à Patrick Chamoiseau est à souligner puisque Chamoiseau lui-même reproche à l'auteur de *Traversée de la mangrove* de traduire certaines expressions. Il loue l'utilisation de formules créoles ou typiquement antillaises mais déplore les explications selon lui superflues :

> « Le lexique de l'écrivain d'ici ne devrait-il pas s'alimenter en premier lieu à ce que j'appellerais notre inconscient verbal, en sorte que le tissu littéraire nous touche très intimement et déclenche des états suggestifs ?
>
> De même, toutes ces notes de bas de page qui expliquent des choses que nous connaissons tous, à croire, chère Maryse Condé, que tu ne t'adresserais pas à nous mais à un autre peuple. L'auto-explication peut elle être de mise ? Pourquoi ne pas laisser ce travail aux éditeurs et traducteurs s'ils le jugent nécessaire ? Comment fonder notre littérature si nous ne nous parlons pas profondément à nous-mêmes, si nous avons en tête au moment d'écrire, un autre peuple, une autre culture, d'autres exigences ? Notre tâche n'est-elle pas de parler à nous-mêmes, pour nous-mêmes, et de laisser l'écho transporter notre voix aux autres, avec l'authenticité acquise à l'intérieur, par le verdict de notre seule conscience[13] ? »

Cet extrait fait partie de la présentation que Patrick Chamoiseau a faite de *Traversée de la mangrove* à la demande

de Maryse Condé. Il a donc paru après le roman dont il est question mais les réflexions sur la langue et la critique locale mises en scène par Lucien Évariste ont une portée qui dépasse largement le cadre du récit pour résonner dans les cercles de discussion sur la littérature antillaise. Maryse Condé s'exprime à plusieurs reprises dans le débat sur la créolité et offre des commentaires qui la démarquent de certains courants et auteurs traditionnels[14]. Lors de réflexions sur la littérature antillaise, Condé indique sa position : « [s]ur le plan linguistique, les Antillais ne peuvent plus demeurer prisonniers de l'opposition binaire : créole/français. Celle-ci n'est qu'un héritage de l'obsession coloniale entre vainqueur et victime[15] ». Dans "The role of the writer", Maryse Condé aborde la question de l'identité créole et affirme qu'elle n'implique pas l'utilisation de la langue créole : « l'expression de cette identité n'est pas restreinte à l'emploi de la langue créole, qui fait partie d'un continuum linguistique[16] ». L'identité créole ne se réduit donc pas seulement à une appartenance linguistique mais est composée de multiples facettes et doit sans cesse être redéfinie puisqu'elle semble évoluer au fil du temps, être en mouvement. Condé s'interroge en effet sur la définition du terme « créole » :

> « N'est-il pas nécessaire de réévaluer/repenser le terme "créole" ? Il désignait la population des îles à une époque où la migration et l'exil étaient inconnus. Aujourd'hui le fait est que la majorité des Antillais ne sont pas Créoles. Cela signifie-t-il que leurs écrits devraient être exclus de la littérature antillaise ? Ou traités comme de la littérature de seconde classe[17] ? »

Ainsi, se démarquant des conceptions fixes de l'identité créole et de la littérature qui doit la véhiculer, Condé affirme une certaine indépendance et en même temps un désir de réunir les deux langues et les deux cultures dans une sorte de syncrétisme à même de s'exprimer dans les récits qui comportent les éléments parfois opposés, parfois contradictoires, appelés cependant à coexister.

Le personnage principal de *Traversée de la mangrove* a une identité complexe, il a vécu dans différents pays, a voyagé, a un passé ambigu. Les personnages qui tentent de cerner son identité donnent des versions différentes de la même personne. Cela contraste avec le personnage central de *Solibo* qui est un conteur que tout le monde connaît et qui donne lieu à des descriptions convergentes. Tous les témoins du livre gardent le même souvenir de lui, le décrivent de la même manière, se souviennent de ses mêmes traits de caractère et lui rendent le même hommage. Son identité semble fixe et les versions offertes par les divers personnages s'accordent, contrairement aux descriptions variées auxquelles Sancher donne lieu dans l'ouvrage de Condé. La diversité et la polyphonie qui apparaissent dans *Traversée de la mangrove* au fil des récits sur Sancher apparaissent parallèlement dans la conception de l'écriture de l'écrivain. Dans son article « *Traversée de la mangrove* : Éloge de la créolité, écriture de l'opacité », Pascale de Souza confirme l'idée que Condé ne veut pas enfermer l'écriture et la littérature dans des cadres rigides et prescriptifs : « [b]ien qu'elle ait publié diverses études et articles critiques, Condé, contrairement aux créolistes, n'élabore aucun discours critique normatif[18] ». En effet, Condé n'appartient à aucun courant littéraire et n'a jamais écrit de théorie de la littérature. De plus, elle critique la théorie de la créolité notamment à cause des carcans dans lesquels elle enferme l'écrivain. Dans son article "Order, disorder, freedom, and the West Indian writer", elle exprime directement son opposition aux préceptes contenus dans *Éloge de la Créolité* :

> « L'énumération ennuyeuse des éléments de la culture populaire qui est donnée dans les premières pages du manifeste laisse très peu de liberté créative. Sommes-nous condamnés *ad vitam aeternam* à parler de marchés aux légumes, de conteurs, "dorlis", "koutem", …? Sommes-nous condamnés à explorer à saturation les ressources de nos îles étroites ? Nous vivons dans un monde où, déjà, les frontières ont cessé d'exister[19]. »

Condé semble donc vouloir libérer l'écriture et la littérature antillaises d'une part et l'écriture et la littérature en général en

leur redonnant la possibilité de l'hybridité et en affranchissant l'imagination[20]. La fiction, faite de langage, est le lieu parfait pour la coexistence d'aspects opposés qui essaient de s'exclure mutuellement, puisque son existence vient de cet effort vain et renouvelé.

Le débat sur le rôle de la littérature et du public auquel l'écrivain s'adresse apparaît dans *Traversée de la mangrove* tout comme dans les discussions sur l'écriture antillaise. Dans le passage cité plus haut, Chamoiseau fait en effet allusion à la question du lectorat. Howard Bloch note une allusion à la littérature engagée. En plus du blocage mental causé par l'impossible choix d'une langue, Bloch affirme que le « "blocage", associé à l'idée de l'écriture comme engagement, est inextricablement lié à son [Lucien] incapacité à s'engager[21] ». Lucien ne parvient en effet à s'engager ni pour retracer l'histoire des Nègres marrons ni celle de l'insurrection du Sud de 1837. Il semble cependant se placer du côté de la littérature engagée (du moins du vivant de Sancher), ce qu'il exprime lors d'un échange avec Sancher sur la littérature :

> « Moi presque zombie, j'essaie de fixer la vie que je vais perdre avec des mots. Pour moi écrire, c'est le contraire de vivre. C'est mon aveu de sénilité. / Lucien se récria, affirmant que la littérature était nécessairement le prolongement d'un combat, appelant à la rescousse Césaire et ses armes miraculeuses[22]. »

Howard Bloch note que dans ce passage, comme à d'autres moments dans le livre, les références pointent vers Sartre et la littérature engagée et que « Lucien représente une version comique de l'écrivain engagé[23] ». La littérature engagée représentée notamment par les écrits de Sartre dans les années 1950 (et plus tard par certains auteurs antillais, comme Chamoiseau) semble être mise à mal par certains auteurs, comme Blanchot, par exemple. Dans son ouvrage *La Part du feu*, Blanchot indique que le statut de l'écrivain et la façon dont il présente et aborde la réalité ne lui permet pas de produire une littérature d'action qui aurait une influence

directe sur le monde[24]. La littérature crée en effet un monde imaginaire, un monde de fiction et ne peut donc inciter le lecteur à modifier directement le monde réel dans lequel il vit. Ceci explique l'opposition de Blanchot à la littérature qui prône l'engagement, comme le fait Jean-Paul Sartre, et comme Chamoiseau et certains auteurs masculins antillais semblent le faire. Dans *Qu'est-ce que la littérature*, Sartre indique clairement que le but de l'écrivain doit être d'appeler le lecteur à agir dans le monde et à s'engager pour le changer. Il doit rendre le lecteur responsable. Dans la partie intitulée « Pour qui écrit-on ? », Sartre note de façon précise que l'auteur pense à un lecteur particulier quand il écrit et il va même plus loin en disant que « c'est en choisissant son lecteur que l'écrivain décide de son sujet[25] ». Cela semble être ce que Chamoiseau et les écrivains de la créolité encouragent. Il indique aussi que le lecteur particulier peut-être dépassé pour arriver à une certaine universalisation mais il part bien d'un lecteur concret déterminé de façon sociale, politique et historique. Blanchot semble s'opposer à cette idée et il remarque dans « La littérature et le droit à la mort » que l'écrivain qui écrit pour un lecteur précis se trompe et ne peut l'atteindre :

> « Car le lecteur ne veut pas d'une œuvre écrite pour lui, il veut justement une œuvre étrangère où il découvre quelque chose d'inconnu, une réalité différente, un esprit séparé qui puisse le transformer et qu'il puisse transformer en soi. L'auteur qui écrit précisément pour un public, à la vérité, n'écrit pas : c'est ce public qui écrit et, pour cette raison, ce public ne peut plus être lecteur ; la lecture n'est que d'apparence, en réalité elle est nulle. De là, l'insignifiance des œuvres faites pour être lues, personne ne les lit. De là, le danger d'écrire pour les autres, pour éveiller la parole des autres et les découvrir à eux-mêmes : c'est que les autres ne veulent pas entendre leur propre voix, mais la voix d'un autre, une voix réelle, profonde, gênante comme la vérité[26]. »

Blanchot note donc que l'écrivain ne doit pas penser à un lecteur particulier quand il produit son œuvre. Au contraire, le lecteur transforme l'œuvre produite par l'écrivain qui ne peut viser un but précis. Le lecteur doit aussi trouver la possibilité

d’être transformé par l’œuvre, elle ne peut donc pas le viser en particulier. Ceci va à l’encontre de l’idée de Chamoiseau qui pense que l’écriture doit s’adresser à un lecteur antillais spécifique.

Dans ses réflexions sur la littérature dans “The role of the writer”, Maryse Condé fait référence à son roman *La Vie scélérate* et aux questions du but de l’écriture : « Sur quoi un auteur antillais devrait-il écrire ? Décrivant la société caribéenne, doit-il/elle respecter le canon littéraire défini par les écrivains précédents et se conformer à la littérature engagée[27] ? » Dans cet article, Condé n’apporte pas de réponse fixe et précise mais ses interrogations apparaissent comme des remises en question de certains concepts et dans ses différents ouvrages, son écriture semble encourager l’ouverture et l’innovation. En effet, l’écriture se prête à l’exploration, à la recherche, à la fois au niveau thématique et au niveau structurel, pour véhiculer la complexité inhérente à toute communauté, à tout être et à l’acte d’écrire lui-même. À Françoise Pfaff qui lui demande comment elle définit l’identité antillaise, elle répond : « Justement, je ne la définis pas ; ce n’est pas une recette de cuisine. Une culture se vit. Et je crois qu’il y a plusieurs manières de vivre l’identité antillaise, le rapport au créole, à la culture populaire[28]. » Il semble qu’elle perçoit la littérature de la même façon. Cette dernière évolue et contient, par sa manière de fonctionner, le changement et la coexistence d’aspects contradictoires, opposés. Dans “Order, disorder, freedom, and the West Indian writer”, Condé oppose l’écriture et la littérature d’aujourd’hui à la vision que les écrivains de la créolité expriment. Elle cite Blanchot qui semble avoir articulé une vision de la littérature dont Condé se rapproche :

> « Comme nous pouvons le voir, nous sommes loin du questionnement permanent du texte et du contexte qui caractérise la littérature actuelle. Dans *Le Livre à venir*, Maurice Blanchot a déclaré : “L’essence de la littérature, c’est d’échapper à toute détermination essentielle, à toute affirmation qui la stabilise ou même la réalise : elle n’est jamais déjà là, elle est toujours à retrouver ou à réinventer”. »

« Au contraire, aux Antilles, la littérature semble exister pour donner au lecteur quelques images rassurantes de lui-même et de son pays. Bien que la littérature antillaise proclame être révolutionnaire et capable de changer le monde, l'écrivain et le lecteur acceptent implicitement de respecter un portrait stéréotypé d'eux-mêmes et de leur société. L'écrivain souhaite-t-il protéger le lecteur et lui-même de la laideur du passé, des épreuves du présent et de l'incertitude du futur ? Peut-on espérer la libération de l'écrivain antillais dans les années à venir ?

Éloge de la Créolité donne une réponse négative. Cependant, d'autres forces sont à l'œuvre, comme la nouvelle mentalité de notre jeunesse et nos contacts accrus avec le reste du monde, particulièrement les Amériques. Parmi les écrivains eux-mêmes, quelques voix dissonantes, pas seulement des voix féminines, bien qu'encore couvertes par celle de la majorité, se font entendre et donnent des raisons d'espérer[29]. »

Cette longue citation se trouve à la fin de son article, elle nous semble centrale puisqu'elle contient la dichotomie entre, d'un côté, la créolité et les écrivains antillais traditionnels, et de l'autre, une conception de la littérature qui se libère et libère l'écrivain pour lui permettre d'exprimer sa créativité, son imagination et d'aborder les questions importantes qui le/la préoccupent aujourd'hui.

En se situant en marge des courants littéraires qui apparaissent aux Antilles, Condé incarne une conception de la littérature qui permet l'inscription de la différence, de l'évolution de l'individu et du monde dans lequel il vit. Il nous semble que cette conception de la littérature est nécessaire à sa survie ; sinon elle pourrait finir comme Solibo (qui meurt de son art mourant, de l'« étranglette de la parole »). La littérature est en effet l'espace où ont lieu ce questionnement et cette évolution. Elle ne peut pas suivre de préceptes stricts ni avoir un lectorat défini et précis en vue quand elle est créée. Certaines questions restent sans réponse et c'est le rôle de la littérature de continuer à véhiculer ces interrogations. C'est la clé de son existence et de sa survie.

---

1 Pour une analyse de la mort et du deuil chez Césaire, Chamoiseau et Condé, voir l'ouvrage de Rose-Myriam Réjouis, intitulé *Veillées pour les mots* (Paris, Karthala, 2004).

2 Nous n'offrirons pas une exégèse du livre *Éloge de la Créolité* dans cet article. Nous ferons quelques références aux idées qu'il présente. Pour des résumés et analyses, voir par exemple, l'article de Condé intitulé "Order, disorder, freedom, and the West Indian writer" (*Yale French Studies* 97 (2000), p. 151-165) ou *La Créolité, espace de création* de Delphine Perret (Martinique, Ibis Rouge, 2001).

3 Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant. *Éloge de la Créolité* (Paris, Gallimard, 1989), p. 33.

4 Rose-Myriam Réjouis note « l'inquiétude qui naît chez Condé de cette "démarche normative" » (*op. cit.*, p. 98).

5 *Ibid*., p. 45.

6 *Ibid*., p. 39.

7 « West Indians should be as changing and evolving as the islands themselves. Above all, creativity is a complex process which obeys no rules. A writer confined to a small and isolated village of the West Indies is free to dream of "Another Land" and make of it the subject of his/her fiction. Creative imagination goes beyond the limits of reality and soars to areas of its own choice. In fact, dream is a factor which has always been neglected in West Indian Literature. It constitutes the object of some of the most magnificent writings of the world. Does its power frighten the West Indian writer ? »"Order, disorder, freedom, and the West Indian writer", *op. cit.*, p. 160. Notre traduction.

8 *Traversée de la mangrove*, *op. cit*., p. 235-236.

9 *Idem*, p. 237.

10 Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique* (Paris, Gallimard, 1991), p. 143.

11 Howard Bloch, « Les dialectes de la diaspora : Le créole et le yiddish : "Traverser la mangrove" dans le Upper West Side », *Maryse Condé : Une nomade inconvenante*, Madeleine Cottenet-Hage et Lydie Moudileno (éd.) (Guadeloupe, Guyane, Martinique, Réunion, Paris, Ibis Rouge, 2002), p. 180.

12 *Traversée de la mangrove*, *op. cit*., p. 228.

13 Patrick Chamoiseau, « Considérations sur *Traversée de la mangrove* », Antilla (janvier 1990), p. 38.

14 Voir à ce sujet *Le Discours antillais* d'Édouard Glissant dans lequel il offre une analyse en profondeur de la société antillaise à travers le discours, la langue et à travers des réflexions sur le multilinguisme et la diglossie (Paris, Seuil, 1981). Voir aussi l'ouvrage de Bernabé, Chamoiseau et Confiant, *Éloge de la Créolité*, dont le titre est particulièrement explicite (Paris, Gallimard, 1989).

15 Maryse Condé, « Chercher nos vérités », *Penser la créolité* (Paris, Karthala, 1995), p. 308.

16 « The expression of this identity is not restricted to the use of the Creole language, which is part of a linguistic continuum. » Maryse Condé, "The role of the writer", *World Literature Today* 67.4 (1993), p. 699. Notre traduction.

17 « Does the word Creole not need to be reevaluated ? It was used to designate the population of the islands at a time when migration and exile were unknown. Nowadays it is a fact that the majority of the West Indians are not Creole. Does it mean that their writing should be excluded from Caribbean literature ? Or treated as second-class literature ? » *Ibidem*. Notre traduction.

18 Pascale de Souza, « *Traversée de la mangrove* : Éloge de la créolité, écriture de l'opacité », *French Review : Journal of the American Association of Teachers of French* 73.5 (2000), p. 824.

19 « The tedious enumeration of the elements of popular culture which is made in the first pages of the manifesto leaves very little freedom for creativity. Are we condemned *ad vitam aeternam* to speak of vegetable markets, story tellers, "dorlis", "koutem"…? Are we condemned to explore to saturation the resources of our narrow islands ? We live in a world where, already, frontiers have ceased to exist » (p. 160). Notre traduction.

20 Pour une analyse de l'hybridité dans *Traversée de la mangrove*, voir l'article de Raylene Ramsay, "The nature of hybridity in Maryse Condé's *Traversée de la mangrove*", *Nottingham French Studies* 39.2 (2000), p. 213-225. Ramsay montre que les catégories binaires évoluent et aborde le concept d'hybridité linguistique en reprenant les analyses sur le langage de Glissant et Condé elle-même.

21 « Les dialectes de la diaspora : Le créole et le yiddish : "Traverser la mangrove" dans le Upper West Side », *op. cit*., p. 179.

22 *Traversée de la mangrove*, *op. cit.*, p. 221.

23 « Les dialectes de la diaspora : Le créole et le yiddish : "Traverser la mangrove" dans le Upper West Side », *op. cit*., p. 178.

24 Maurice Blanchot, *La Part du feu*, *op. cit*.

25 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* (Paris, Gallimard, 1948), p. 79.

26 *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 299.

27 « What should a West Indian author write about ? Depicting Caribbean society, must he or she respect the canon set by previous writers and conform to committed literature ? »"The role of the writer", *op. cit.*, p. 699. Notre traduction.

28 *Entretiens avec Maryse Condé*, *op. cit.*, p. 113.

29 « As we can see, we are far from this permanent questioning of text and context which characterizes literature today. In *Le Livre à venir*, Maurice Blanchot declared : The essence of literature is to escape any fundamental determination, any assertion which could stabilize it or even fix it. It is never already there, it is always to be found or invented again. [Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* (Paris, Gallimard, Idées, 1971 [1959], p. 293).

On the contrary, in the West Indies, literature seems to exist to provide the reader with a few reassuring images of himself and his land. Although West Indian literature proclaims to be revolutionary and to be able to change the world, on the contrary, writer and reader implicitly agree about respecting a stereotypical portrayal of themselves and their society. In reality, does the writer wish to protect the reader and himself against the ugliness of the past, the hardships of the present, and the uncertainty of the future ? Can we expect the liberation of the West Indian writer in the years to come ?

In Praise of Creoleness gives a negative answer. However, other forces are at work, such as the new mentality of our youth and our increased contacts with the rest of the world, especially the Americas. Among the writers themselves, a few dissenting voices, not just female voices, although still covered by those of the majority, make themselves heard and give cause for hope. »"Order, disorder, freedom, and the West Indian writer", *op. cit.*, p. 164-165. Notre traduction.

5

Solitudes nombreuses dans *Traversée de la mangrove*

Lucienne J. SERRANO

Traversée de la mangrove est un texte qui surprend par sa composition : trois parties de longueur inégale : « Le serein », « La nuit » et « Le devant-jour »[1]. C'est « La nuit » qui habite ce texte dont elle occupe deux cent seize pages alors que « Le serein » et « Le devant-jour » ne couvrent respectivement que treize et trois pages. C'est une nuit où les habitants de Rivière au Sel veillent leur mort, Francis Sancher, de son vrai nom Francisco Alvarez-Sanchez qui n'était pas « natif-natal » du lieu. Il y avait débarqué un certain jour sans crier gare, traînant une malle derrière lui et cherchant la propriété Alexis, lieu hanté dont personne ne voulait s'approcher, avec l'intention d'y habiter. Puis il avait fait parler de lui, car Francis Sancher était un personnage haut en couleurs : il avait voyagé, remarquable et remarqué par sa carrure impressionnante et une certaine grandiloquence avec laquelle il habitait sa vie. Il s'était installé dans sa nouvelle demeure sans prêter la moindre attention aux superstitions touchant le lieu qu'il avait plus ou moins rendu habitable avec l'aide de Moïse, le facteur, dénommé « Maringouin ». Celui-ci était le seul de Rivière au

Sel qui, trop heureux d'avoir trouvé quelqu'un à qui parler, avait bien voulu l'aider à effectuer les réparations nécessaires.

Mais il s'était avéré très vite que seul parlait Francis Sancher, il le faisait très bien, très fort et même pouvait « déparler[2] » d'une façon tout à fait inhabituelle pour Rivière au Sel. « Chez Christian » où l'on boit sans soif un rhum agricole qui permet à chacun d'oublier les vicissitudes d'une vie, on l'entend régulièrement déclamer cette phrase : « Amitié du Prince ! Je reviendrai chaque saison avec un oiseau vert et bavard sur le poing ! » (p. 234)[3]. On le laisse dire tout en échangeant des signes discrets confirmant ce que chacun pense : cet étranger qui semble avoir parcouru le monde et venir de nulle part, est définitivement dérangé au sens aussi bien littéral que figuré.

La première partie, « Le serein », s'ouvre sur la promenade du soir de mademoiselle Léocadie Thimotée, ancienne institutrice à la retraite qui, empruntant la trace[4] Saint-Charles, s'était trouvée devant le corps de Francis Sancher. Elle s'était alors rendue à l'habitation Alexis pour informer la jeune Vilma de la fin tragique de l'homme avec qui elle vivait. La nouvelle s'était très vite répandue dans Rivière au Sel, beaucoup se demandant qui avait tué Francis Sancher. Après les quelques jours nécessaires à l'autopsie qui avait conclu à une rupture d'anévrisme, le corps était revenu pour la veillée qui avait réuni tout Rivière au Sel. Qu'ils aient aimé ou haï l'individu, car il n'avait été indifférent pour personne, ils étaient là parce que la mort fait partie de la vie. Mais la présence de ceux qui l'avaient approché, à qui il avait parlé, ne serait-ce qu'une fois, fait de cette veillée le moment privilégié où chacun s'interroge sur cette rencontre, cet amour ou cette haine. Quelle avait été la force d'une telle rencontre pour être aussi prégnante ?

La présence énigmatique de Francis Sancher amenait chacun à Rivière au Sel à se demander : qui était-il, d'où venait-il ? Car il semblait avoir parcouru le monde et s'être trouvé dans certains endroits à des moments où le monde dans sa violence se fait chaos. Qu'avait-il fait ? Quel avait été son

engagement ? Avait-il contribué à changer les régimes politiques et donc la face du monde ? Questions brûlantes pour Lucien Évariste, écrivain en mal d'écrire, qui voulait voir en Francis Sancher un « barbudo » compagnon de Fidel Castro. Pour nous, lecteurs, une autre question se pose : comment sa présence avait-elle interpellé chacun et amené l'auteur à écrire que nombreux, à Rivière au Sel, étaient ceux qui avaient souhaité « soulager la terre des vivants de son poids » (p. 83) ? Assertion inexacte en partie car de cette nuit de veillée nous parviennent des pensées remplies d'émotion et de tendresse envers le défunt, mais aussi constat vrai dans la mesure où ce qui émane de la plupart est une antipathie profonde et même une haine féroce de certains qui avaient eu affaire à Francis Sancher.

Traversée de la mangrove est un roman-témoignage car l'auteur est présente dans le texte : elle accompagne dans leurs pensées les plus cachées, les plus intimes, les habitants de Rivière au Sel tout en s'adressant à nous, lecteurs. Elle scrute avec délectation et humour les pensées et aveux de chacun en nous assurant que ce n'est pas elle qui parle mais « les gens [qui] racontent n'importe quoi » (p. 34). Ainsi elle parvient avec une éloquence pétrie d'humour, de réalisme et de tendresse à révéler les aspects cachés, intimes et souvent méconnus de certaines vies auxquelles elle donne une voix. Elle révèle combien sont nombreux ceux qui vivent une vie vide, enfermée dans la xénophobie, le racisme, le sexisme, en résumé la peur de l'autre. Pour eux, le salut se situe dans la contrainte de l'opinion courante et l'enfermement dans des gestes et dires forts d'une routine inébranlable. Ce roman-témoignage est une question pour lecteur et lectrice. De quoi nos vies sont-elles faites ? Ne faisons-nous qu'y passer, n'osant trop regarder autour de nous et surtout en nous, effrayés et ne voulant rien savoir de l'opacité qui nous habite ?

C'est cette opacité qui enferme chaque habitant de Rivière au Sel venu exprimer son respect à un mort que la plupart n'avaient pas respecté et même avaient honni. Cependant

Francis Sancher avait su parler à certains et leur avait fait sentir et même révélé ce qui, en eux, était resté dormant, leur permettant ainsi de s'ouvrir à des horizons nouveaux. C'est cette force du contact avec celui qui, parlant beaucoup, faisait trop de bruit, celui qui avait su leur parler, leur révélant ce que certains ne savaient pas d'eux-mêmes, qui est au cœur de cette solitude nombreuse entourant le défunt dans sa dernière nuit.

En effet, ils sont nombreux à accompagner celui qui part pour le grand voyage vers l'inconnu mais chacun est seul dépositaire de ce que Francis Sancher lui a apporté. Que ce soit la chaleur et la richesse du contact ou la haine qu'il ait suscité, le moment est solennel pour beaucoup. Les femmes se retrouvent enfermées dans la méditation et la prière. Les hommes plus bruyants, mangent et s'abreuvent tout en se divertissant d'histoires leur permettant de ne pas s'appesantir sur eux-mêmes. Cependant quelques-uns s'interrogent sur l'hypocrisie qui préside à une telle veillée où l'art de prétendre cache un ressenti qui serait inapproprié car trop personnel et donc révélateur de ce que l'on veut tenir caché. Ainsi chacun est enfermé en soi dans le bruit, la prière ou le silence. Certaines, cependant comme Mira, Vilma, Dinah, Rosa et d'autres sont parfaitement conscientes que leur rencontre avec Francis Sancher a changé un aspect essentiel de leur vie. Quant au jeune Sonny dont la mort a fauché le seul ami qu'il avait, celui qui savait le comprendre et aimait ses dessins, ses chansons, celui qui, comme lui, avait peur de Xantippe et de la nuit, il peut seulement l'accompagner d'un chant qui perce la veillée funèbre et rend son désespoir poignant.

Par le truchement de Francis Sancher, Maryse Condé veut révéler cet espace inconnu de soi qui réside au cœur des habitants de ce lieu perdu de la Guadeloupe. Julia Kristeva nomme « l'a-pensée[5] » ; ce vide dépourvu de mots, au creux de nous, en attente de se dire et révéler ce qui n'a jusqu'alors pas ou, à peine, effleuré la conscience. Je propose d'employer ici une approche sémio-narrative de la *Traversée de la mangrove*. Une telle analyse développée pas J.-M.

Lemelin[6] combine sémiotique et psychanalyse. Elle met en évidence les forces pulsionnelles mises en place par Maryse Condé qui les fait évoluer dans un texte où ces forces se disent et bougent au gré de processus pré/in/conscients. L'écriture ne s'enferme pas dans le besoin de signifier mais choisit la signifiance, la multiplicité du sens et la force, le pouvoir créatif du non-sens. C'est là une écriture qui, bien que prétendant respecter la logique et la doxa[7] qui tissent notre quotidien, dévoile et révèle un sens caché, autre et inattendu.

L'auteur a l'art de progressivement dévoiler ce sens autre et multiple tissant la trame du texte de la *Traversée de la mangrove* et tout particulièrement sa partie centrale, « La nuit ». Elle met en place des vecteurs de signifiance ayant tous comme point focal le défunt Francis Sancher, et permet ainsi à tous ceux qui l'avaient connu, aimé, haï ou ignoré, d'aller toujours plus loin dans le non-dit et l'inconscient. Par une telle écriture, elle donne place à une pensée libre, associative, renonçant à la logique et questionnant ce non-dit et le vide de cette « a-pensée » qui rendent fragile l'habituel rapport sujet/objet où un personnage s'adresse à un autre dans une relation de désir suivant une certaine ligne de force pulsionnelle.

J'aimerais reprendre un poncif de la psychanalyse extrait de *Beyond the pleasure principle*[8]. Dans ce texte, Freud observe son petit-fils jetant une bobine reliée à son berceau par une ficelle, puis la fait revenir vers lui, en ponctuant ses mouvements par les sons vocaliques « O », « A » interprétés en « *fort/da* », c'est-à-dire « là-bas/ici ». Le jeu est répétitif et la jubilation totale. Freud comprend que la bobine est le symbole qui représente soit la mère, soit l'enfant. À partir des mouvements de la bobine et en s'aidant du langage, l'enfant recrée la situation contre laquelle il est sans recours et dont il souffre, l'absence de la mère. Il y a toutefois maîtrise de cette situation puisque, par le jeu, il fait aller et venir sa détresse et arrive à ce que « l'enfant, la mère, la bobine [puissent] échanger leurs rôles[9] ». C'est là une démarche qui ne demande

pas de revivre une tragédie mais plutôt de ne pas s'y enliser. Parce qu'il y a manque et souffrance, il y a ancrage dans ce qui arrête et cause problème. Par le jeu, un espace nouveau est créé que Freud et Winnicott ont nommé l'« espace transitionnel », aire de création par excellence et, à partir de ses « points de souffrance[10] », l'enfant va bouger et créer une situation nouvelle en tirant lui-même les ficelles du jeu.

Francis Sancher, détient-il les ficelles qui lui permettraient de rendre fertile la blessure dont il souffre ? Car cet homme qui en impose aux autres par sa carrure et son verbe haut, souffre : ses nuits sont habitées de cauchemars durant lesquels il pleure et hurle comme un enfant. Il porte en lui une mémoire traumatique dont il ne peut se défaire, qui lui fait même refuser l'amour et l'espérance de vie qu'auraient pu lui donner les deux jeunes femmes, Mira et Vilma, connues à Rivière au Sel. Nous apprenons qu'avant Rivière au Sel, il avait toujours fui les femmes, refusant de les revoir, après une première rencontre, par crainte d'y planter sa semence et de perpétuer une vie qui lui semblait essentiellement mortifère.

Nous ne connaissons que des bribes du trauma qui l'habite. Elles sont dites dans le hors-sens, n'allant jamais dans le détail du vécu, mais elles sont éloquentes dans la mesure où elles démontrent combien la douleur traumatique ampute le sujet de lui-même créant ainsi une autotomie psychique[11]. À la différence du petit-fils de Freud dont l'art était de se libérer d'un trauma de séparation, Maryse Condé enferme Francis Sancher dans une réalité traumatique dont il ne peut s'échapper. Que cette réalité soit réelle ou imaginaire n'est pas la question : elle reste réelle dans le sens lacanien[12] où elle occupe en lui une place hors des mots et donc hors de toute possibilité de symbolisation et de perlaboration. Une telle réalité s'impose par la prégnance avec laquelle elle se saisit de celui dont elle occupe l'esprit, l'amputant de cet espace créatif, essentiellement dynamique et ludique, qui lui permettrait de lever le voile mortifère qui l'enferme. L'autotomie, sacrifiant une partie de soi, ne permet plus le jeu métonymique du

besoin de se dire, source de création et de libération, et Maryse Condé fait de Francis Sancher qui parle si bien, celui qui ne peut pas parler de lui. S'il le fait, c'est avec des mots qui ne permettent pas le « jeu de l'engendrement du signifiant[13] » et la création d'un moi qui se cherche dans le décalage entre soi et soi-même, propre à toute vie. Les mots de Francis Sancher sont le signifié qui l'enferme dans des maux dont il ne peut se départir.

Maryse Condé a l'humour et le génie de faire de Francis Sancher l'écrivain en mal d'écrire un texte intitulé *Traversée de la mangrove* ! Vilma lui avait fait remarquer que l'« on ne traverse pas la mangrove. On s'empale sur les racines de palétuviers. On s'enterre et on étouffe dans la boue saumâtre » (p. 192). L'auteur fait ressortir l'aspect oxymorique du titre qui ouvre la problématique d'une écriture enfermée, étouffée dans l'exubérance d'une flore langagière. À moins que, à cet enfermement, à cet étouffement, une sève libératrice cachée, appartenant aussi à la mangrove dans son aspect rhizome, lui permette d'échapper à la contrainte des mots dans leur exigence de signifier. Serait-ce là la raison du choix de Francis Sancher en s'installant à Rivière au Sel ?

L'une de ses motivations est de renouer avec une mémoire dont il n'a aucun souvenir mais dont il a hérité et qu'il fait sienne, car le lieu n'a pas été choisi par hasard : il appartient à un passé dont il possède quelques éléments. Un ancêtre, François-Régis des Sallins, aurait acquis en 1790 une habitation sucrerie de cinq cents hectares à Saint-Calvaire dans la commune de Petit-Bourg, donc proche de Rivière au Sel et peut-être même sur ses terres. Fait étrange, sa famille avait souffert d'une malédiction qui faisait mourir les hommes dès la cinquantaine. C'est ainsi que l'auteur de *Wonders of the Invisible World* publié à Londres en 1862, membre de sa famille, s'était réfugié en Angleterre afin d'échapper à cette malédiction et y avait pourtant succombé à la suite d'un « mystérieux saignement de nez » (p. 236). Francis Sancher pouvait aussi faire la liste des événements qui avaient

provoqué la mort de ses grands-pères et arrière-arrière-grands-pères morts, eux aussi, à cinquante ans. L'un avait succombé suite à une chute de cheval après une partie de cartes où il avait triché, l'autre en faisant l'amour à sa maîtresse favorite, un troisième s'étant noyé dans un marais de Louisiane après avoir fui la Guadeloupe. La liste est suffisamment longue pour nous montrer combien Francis Sancher s'attache aux détails – parfois dérisoires – qui ont provoqué ces morts et surtout combien il est habité par les circonstances dans lesquelles s'est produite la mort de chacun. Il avait lui-même échappé à la mort dès sa naissance : sa mère ayant eu un accouchement difficile, il avait été « oublié quarante-huit heures couvert de sang et de matières fécales dans le coin où la sagefemme [l']avait déposé. [Il aurait] dû mourir à ce moment-là ! » (p. 221).

Francis Sancher se présente comme une sorte de rejet viscéral dès son premier souffle et nous comprenons mieux que parcourant le monde puis choisissant de se retirer dans la localité occupée par ses ancêtres, il change de lieu sans changer d'espace mental. Il est prisonnier de lui-même. Cependant un élément dynamique prend place : il se dit écrivain et, assis sur sa galerie devant une machine à écrire, il regarde, perdu dans ses pensées, le paysage. S'il lui arrive de couvrir quelques pages, celles-ci sont immédiatement déchirées. Francis Sancher est l'écrivain mutique dont les mots ne passent pas la page. En revanche, ce mutisme est rompu, le jour par des réflexions sur tout et sur rien, et la nuit, par des hurlements de terreur et des pleurs d'enfant. Que s'était-il vraiment passé dans la vie de Francis Sancher ? Nous en avons peu d'éléments : il avait voyagé et été témoin de scènes de guerre qui le hantaient. Médecin, il était devenu *curandero*[14] pour soulager les miséreux qui l'entouraient et il est évident qu'il vivait un passé-toujours-présent traumatique dont il ne pouvait se séparer.

Est-ce ce passé-toujours-présent qu'il veut écrire, évitant ainsi un « naufrage de mémoire[15] » ou désire-t-il simplement

se distancier des lieux de souffrance où il a vécu ? La distance peut en effet amener un détachement et une plus grande liberté dans l'expression de soi. Mais Francis Sancher refuse catégoriquement cette voie/x quand il dit : « Pour moi écrire, c'est le contraire de vivre. C'est mon aveu de sénilité » (p. 221). Contrairement à l'enfant à la bobine, Les mots ne lui permettent pas d'avancer mais l'enferment dans le chemin déjà tracé d'une vie qui inexorablement n'attend que la mort. Ils sont sa ressource dernière : « fixer la vie qu'[il va] perdre avec des mots » (p. 221).

Ses mots écrits ne survivent pas ; ils suivent le sort qu'il aurait pu avoir dès sa naissance et il semble que Francis Sancher soit le « sujet en dé/périr[16] », engagé dans la lutte et l'angoisse, sorte d'agoniste[17] venu à Rivière au Sel pour y attendre la mort. À ceux qui l'interrogent, curieux de ses voyages, il répond :

> « ce que je vous dirai de Cuba ne vous plaira pas ! Vous n'aimez, vous autres, que les histoires rondes et juteuses […] je ne connais que des histoires tristes à en pleurer […]. Voulez-vous que je vous dise ? Je suis content que la fin s'amène. […] De quelle fin parles-tu ? […] De la mienne pardi ! » (p. 182).

D'autres éléments auraient pu lui redonner le goût de vivre. Il avait rencontré à Rivière au Sel des êtres qu'il avait su voir, à qui il avait parlé d'une manière telle qu'il avait changé leur vie. Pour la première fois, Rosa Ramsaran avait entendu et compris que « pour donner, pour rendre l'amour, il faut en avoir reçu, beaucoup, beaucoup ! » (p. 109). Il avait été le seul à Rivière au Sel à aimer et partager son temps avec Sonny. Main dans la main, Francis Sancher et Sonny se promenaient dans la mangrove et Sonny était heureux et riche d'entendre son ami sensible à ses chansons, à ses dessins, lui dire combien il les aimait, s'étonnant, s'émerveillant de la richesse de son inspiration et de sa créativité. Tous deux avaient la même peur de Xantippe et s'enfuyaient quand il apparaissait. Man Sanson, qui partageait le même intérêt que Francis

Sancher pour les plantes médicinales, savait qu'il « était bon comme le bon pain » (p. 83).

Autre élément important à Rivière au Sel : la nature et tout particulièrement la mangrove, négligée par les touristes mais présente et belle. Il y a aussi les femmes : Mira et Vilma, deux très jeunes femmes qui, sans que Francis Sancher le leur demande, sont prêtes à partager leur vie avec lui et lui donnent chacune un enfant. Cette procréation se fait contre sa volonté car il n'est pas venu à Rivière au Sel pour y « planter des enfants […]. Je suis venu mettre un point final, terminer, oui, terminer une race maudite » (p. 87). Il est intéressant de noter que la première rencontre avec chacune de ces femmes se fait de façon identique et nous amène à penser que toute rencontre qui aurait pu changer sa vie aurait risqué d'avoir la même teneur psychique, et suivi le même scénario. Cela se passe dans la mangrove, sur la trace Saint-Charles qui mène à la Ravine. Mira heurte un corps allongé qui se redresse, lui demandant :

> « C'est toi ? C'est toi ? […]
> Tu m'attendais ? […]
> Pas si tôt ! […]
> Mais de quoi as-tu peur ?
> Mais de toi. Comment feras-tu ? » (p. 55).

Quand Vilma rencontre Francis Sancher, il est assis sur un tronc d'arbre, perdu dans ses pensées ; surpris, il demande en bégayant : « C'est toi ? C'est toi ? » Puis son visage se refermant : « Pardonnez-moi ! Je vous ai pris pour quelqu'un d'autre » (p. 189).

Ce jeu de répétition nous montre combien Francis Sancher se situe à l'opposé de l'enfant à la bobine : la jubilation fait place à l'anxiété puis à la passivité – coopérative toutefois – devant les gestes d'amour de Mira et la fuite qui fait suite à sa rencontre avec Vilma. On pourrait penser que ce « quelqu'un d'autre » est une femme appartenant à son passé, qui, du bout

du monde et du temps, le rejoint. Un amour impossible qui, enfin, pourrait éclore. Mais nous comprenons vite que cette rencontre ne se fait pas avec l'être aimé mais avec la mort. Francis Sancher est condamné à mourir et c'est sa mort qu'il est venu rencontrer à Rivière au Sel.

Comment expliquer ce désir, cet élan vers la mort ? Il semble l'attendre et cette attente est émouvante car elle révèle sa fragilité devant la vie. Le petit-fils de Freud pouvait à partir de simples voyelles exprimer son besoin de sortir d'une impasse douloureuse dont la non-résolution aurait pu être tragique. Mais Francis Sancher exprime rétroactivement non pas le désir de vivre mais celui de mourir dès les premières quarante-huit heures de sa vie. Est-ce là la culpabilité d'avoir fait souffrir une mère, de l'avoir presque tuée en naissant ? Possible. Je dirais aussi qu'il souffre d'une blessure existentielle indicible portée de façon triomphante durant le jour et hautement tragique et régressive la nuit :

> « Je te dis que nous naissons bien avant […]. À peine la première gorgée d'air avalée, nous sommes déjà comptables de tous les péchés originels, de tous les péchés par action et par omission, de tous les péchés véniels et mortels commis par des hommes et des femmes retournés depuis longtemps en poussière, mais qui laissent leurs crimes intacts en nous. J'ai cru que je pouvais échapper à la punition ! Je n'y suis pas arrivé ! » (p. 41-42).

Cette culpabilité hors temps s'adresse à l'autrefois dont nous savons très peu mais dont la prégnance n'en est que plus forte, amenant Francis Sancher à attendre et désirer la mort, tout en la craignant.

Rien ne semble plus douloureux et tragique que ces deux phrases échangées lors de sa première rencontre avec Mira, que je reprends ici : « Tu m'attendais ? […] Pas si tôt ! […] Mais de quoi as-tu peur ? Mais de toi. Comment feras-tu ? » (p. 55). Il est convaincu que cette femme qui se penche vers lui est la mort et cette conviction est telle qu'il lui demande la manière dont elle procédera pour arriver à ses fins. Nous atteignons ici la pointe la plus aiguë de l'angoisse, ce familier

devenu étrange, inquiétant au moment de sa réalisation et que nous abordons avec la curiosité du tragique auquel nous allons succomber.

Dans *Traversée de la mangrove*, Maryse Condé excelle à recréer la manière extrêmement intime et unique dont l'humain habite cet espace et ce domaine inconnus de nous tous : l'autrefois, le jadis. Par l'écriture, elle tente d'approcher cet espace imaginaire jamais atteint, propre à chacun et qui, constamment, bouge, car il se situe au-delà du temps et des mots. Son écriture emprunte des vecteurs transitionnels qui se mettent en place pour ensuite se déplacer et ainsi permettre au parler de déparler, au passé de se dépasser et aux mots d'ignorer la domesticité du langage. Écrire lui permet de pénétrer une signifiance qui refuse la limite et choisit la création incessante et multiforme. Les mots disent le tâtonnement, le balbutiement et ouvrent l'errance mue par la passion d'atteindre ce/ceux qui nous habite (nt) depuis toujours mais nous échappe (nt) parce que à la fois trop intime(s) et inexplicable(s).

Cet intime, trop souvent méconnu et indicible, amène Francis Sancher à déparler et à se projeter dans l'avenir, portant au poing cet oiseau vert et bavard, métaphore d'un moi libéré de ses points de souffrance et de son enfermement traumatique dans le passé. Il quitte ainsi sa condition humaine et choisit une nature pourvue d'ailes, libre, qui semble née de la mangrove et pourrait recréer une vie neuve ou plutôt une vie autre où l'on ne parle plus : on y bavarde en tous sens, hors de la structure contraignante du langage pour enfin choisir le hors-sens qui se dit à tire d'ailes.

Un habitant de la mangrove, à peine mentionné dans ces pages, a renoncé au langage et ne parle que par borborygmes ; c'est Xantippe dont la présence rare et toujours silencieuse rend mal à l'aise et crée une panique chez certains dont Francis Sancher. Les habitants de Rivière au Sel le rencontrent parfois quand, empruntant la trace Saint-Charles, ils pénètrent dans la mangrove. Si Francis Sancher le fuit en courant, c'est

que Xantippe éveille en lui ses points de fragilité : sa présence imprégnée de solitude incarne le tragique et le met face à face à son destin. Et cependant, ce n'est pas sa mort que Xantippe porte en lui, c'est la mort de ceux qu'il aimait et qui est inscrite dans sa chair, son regard et son silence. Ce tragique est d'autant plus fort que Xantippe, bien qu'ayant tout perdu, ne semble pas attendre la mort. Il est devenu partie intégrante de la mangrove dont il a nommé les arbres, les lianes, les ravines. Il occupe une fonction phorique qui lui permet de faire de la mangrove le lieu sacré qui garde et cache les cendres de ceux qu'il aimait, qu'il célèbre et rejoint par son jardin créole et ces moments suspendus, hors-temps qu'il vit en fumant l'herbe dont la fumée est « douce à enivrer le diable lui-même dans son Enfer » (p. 201).

L'auteur fait de la mangrove le lieu limite, hors du monde. C'est l'espace amniotique où Mira renaît en plongeant dans la ravine, c'est aussi le lieu qui détient des secrets appartenant à un temps du début du monde dont Xantippe et Francis Sancher semblent deviner ou connaître l'existence. Le premier parce qu'il est l'âme du lieu, le second parce qu'il sait que nul ne peut naître de cette mangrove, on ne peut qu'y tomber, s'empaler et mourir.

C'est ainsi, mort, la face plongée dans la boue grasse de la mangrove, que Mademoiselle Léocadie Thimothée découvre le corps de Francis Sancher, se disant à elle-même : « Mon cœur n'a pas sauté ! Mon cœur n'a pas sauté ! » Et cependant, il a sauté loin dans le temps. Elle n'avait vu Francis Sancher vivant qu'une seule et unique fois. Puis elle le retrouve, gisant dans la mangrove alors qu'elle empruntait la trace Saint-Charles, ce qu'elle faisait très rarement, pour sa promenade du serein. Elle se met alors à penser :

> « Ce mort-là est à moi. Ce n'est pas par hasard si c'est moi qui l'ai trouvé, déjà boursouflé, dans la trace à l'heure où le ciel saignait derrière la montagne. Je suis devenue sa maîtresse et sa complice. [] Et pourtant, de son vivant, je ne le portais pas dans mon cœur, cet homme-là » (p. 139).

Mais qui a-t-elle porté dans son cœur Léocadie Timothée ?

Nous apprenons que sa vie n'a été régie que pas le devoir, le travail, le respect de l'instruction qui avaient fait d'elle l'institutrice et la directrice d'école exemplaire. Cependant, elle qui n'avait jamais connu d'homme, avait cru pouvoir aimer et vouloir être aimée de Déodat Timodent, instituteur de son état. Un jour où elle avait confié sa maladie d'amour aux vagues de la plage de Viard, celle-ci l'avait tancée par ces mots :

> « Écoute-moi bien ! Pourquoi gardes-tu ton hymen en conserve […] Est-ce que tu ne crieras jamais des cris de plaisir ? Ce Déodat, si c'est lui que tu veux, va et prends-le ! » (p. 145).

Léocadie Timothée s'était alors précipitée pleine d'une détermination et d'une énergie toutes nouvelles chez Déodat Timotent. Celui-ci, se méprenant sur le motif de sa visite, lui avait affirmé avec force conviction : « Mademoiselle la Directrice, je m'excuse, j'aurai fini mes corrections demain. Demain » (p. 146). Léocadie Timothée n'avait plus eu qu'à rentrer chez elle sans avoir pu révéler son secret, et pleurer.

L'unique rencontre de Léocadie Timothée avec Francis Sancher porte en elle quelque écho de la scène précédente. Elle se promenait quand elle avait rencontré, assis sur un tronc d'arbre un homme qu'elle n'avait jamais vu ; elle l'avait pourtant reconnu comme celui dont on parlait beaucoup, Francis Sancher. S'approchant de lui pour mieux le voir et avant qu'elle ne puisse lui dire : « Mon nom, c'est Léocadie Timothée » (p. 150), Francis Sancher dont le visage révélait une terreur folle, s'était enfui. Pour la deuxième fois de sa vie, Léocadie Timothée apprenait qu'elle faisait « fuir les hommes, l'amour et le bonheur » (p. 150). Elle avait alors pleuré comme elle l'avait fait un demi-siècle auparavant, se rendant compte que son « cœur était un oignon fragile, fragile » (p. 150). Ignorée en tant que femme qui avait soif d'aimer, se sentant de nouveau rejetée, elle avait, comme beaucoup à Rivière au Sel,

souhaité la mort du défunt et elle se dit que « pour une fois, le Bon Dieu [l'a] écoutée » (p. 151). Elle qui aurait aimé un corps d'homme chaud après d'elle, s'approprie le corps froid et rigide de la mort.

Est-ce là le chemin suivi par Francis Sancher : s'approprier la mort, la rejoindre quand on se sent séparé(e) de l'autre que l'on aurait tant aimé connaître mais qui n'a pas su vous regarder ni vous aimer ? Est-il pour toujours resté l'être souillé, oublié et rejeté parce que coupable de naître ? L'âme de Léocadie Timothée était restée pétrifiée par le regard aveugle de Déodat Timodent qui n'avait su voir en elle que la directrice d'école. Il se pourrait que Francis Sancher n'ait vu le monde que comme le champ de bataille où il s'agit de reconquérir la chaleur et la tendresse que n'avait pas connues le nouveau-né et l'enfant qu'il avait été. Le vide qui a alors correspondu à sa vie, ne lui a pas permis de trouver les mots qui auraient dit sa détresse et il n'a pu que bourlinguer à travers le monde, cherchant en vain un lieu où renaître. Devenir médecin aurait pu l'aider à panser sa blessure initiale, mais il semble que le monde rencontré n'ait été que chaos, confirmant le trauma de sa naissance et l'enfermant dans un passé mortifère dont il ne pouvait se séparer. Les mots, la démarche symbolique qui libèrent ne pouvant se faire, il ne lui restait qu'à attendre une mort qui n'était que remémoration, au-delà des mots, de ce qu'il avait ressenti comme le meurtre initial, à savoir sa venue dans un monde qui ne voulait pas de lui.

---

1 Maryse Condé écrit son texte dans un français créolisant : le « serein » signifiant le soir et le « devant-jour » l'aube.

2 « Déparler » est un mot créole qui signifie parler hors du sens et de la logique.

3 Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, Paris, Mercure de France, 1989.

4 Trace signifie en créole sentier. C'est ici le sentier qui permet de pénétrer dans la mangrove.

5 Julia Kristeva. *Au risque de la pensée*, Paris, Éditions de l'Aube, 2001.

6 J.-M. Lemelin dans « Sémiotique et psychanalyse : psychanalyse ou sémiotique » (http://www.ucs.mun.ca/~lemelin/semiopsy.htm).

7 Notion développée par Barthes qu'il traduit par « l'opinion courante ».

8 Je préfère me référer à la *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Freud*, traduite en anglais par James Strachey avec la collaboration d'Anna Freud, car elle est l'œuvre complète de Freud. *Beyond the Pleasure Principle* a été traduit en français sous le titre *Au-delà du principe de plaisir*.

9 Monique David-Ménard, *Tout le plaisir est pour moi*, Paris, Hachette, coll. « Littératures », 2000, p. 27-28.

10 Terme emprunté à Monique David-Ménard (voir note précédente).

11 « Autotomie » signifie amputation d'une partie de soi. L'autotomie physique est plus fréquente dans l'espèce animale alors qu'elle me semble être plus souvent psychique dans l'humain.

12 Lacan nomme Réel ce qui n'a pu être nommé avec des mots mais qui demeure en nous et nous questionne.

13 Expression empruntée à Roland Barthes.

14 *Curandero* : mot espagnol peut être traduit en français par guérisseur mais je préfère le mot créole *dòktè-fèy* qui met plus en évidence l'utilisation des plantes.

15 Expression empruntée à Régine Robin dans *Le Naufrage du siècle*, Momtréal, XYZ, 1995.

16 Expression empruntée à J.-M. Lemelin.

17 Barthes, dans son analyse du texte, remarque que la notion de protagoniste/antagoniste a été remplacée par celle d'agoniste, celui qui, pris dans la lutte, le combat, est en constant danger de perdre sa vie.

6

Paroles de femmes, paroles de transgression

Leah TOLBERT LYONS

Les premières pages de *Traversée de la mangrove* de Maryse Condé nous font entrer dans la communauté étroite de Rivière au Sel où la mort de Francis Sancher provoque une réaction tumultueuse parmi les habitants. Sancher, étranger d'origine inconnue, est dédaigné par la plupart des villageois parce qu'il a engendré deux enfants illégitimes, dont les mères sont les filles uniques des deux familles les plus puissantes de la commune. Pourtant, ce n'est pas tout le monde à Rivière au Sel qui hait Sancher. La rencontre avec Sancher mène à une évolution majeure dans la perspective qu'ont certains personnages de leur avenir. Nombreux sont les personnages féminins, en particulier, qui en dépit de leur âge ou de leur statut social, sont profondément changés par leur expérience avec Sancher, un homme qui représente pour elles l'accès à la liberté dans un environnement clos et restrictif. Pour les femmes concernées, la conséquence de leur rencontre avec Sancher est une transformation personnelle qui crée la volonté d'agir. Ce désir d'action marque la transgression et la rébellion de ces femmes confinées par leur sexe dans des rôles opprimants renforcés par les institutions familiales et sociales.

Les récits des femmes sont racontés à la première personne, tandis que les réflexions des hommes de statut et d'influence sont présentées par un narrateur extradiégétique. Dans une interview accordée à l'ethnologue antillaise Ina Césaire parue dans *La Parole des femmes*, Condé explique que les récits à la première personne donnent « l'allure de récit-témoignage[1] ». Les témoignages de ces héroïnes représentent leur prise de parole ainsi qu'un acte transgressif. Les décisions que prennent ces femmes, annoncées par leurs propres paroles, manifestent leur capacité et leur résolution de briser les contraintes sociales. La critique littéraire Rose-Myriam Réjouis observe que « Chez Condé, ce n'est pas une mise en scène de la mort maîtrisée qui est la source d'énergie de son texte, mais la prise de parole[2]… ». La prise de parole devient la prise de pouvoir. Avec le pouvoir vient la force de raconter sa propre histoire et de prendre des décisions qui auront pour effet de reproduire la transgression dans un cycle qui se perpétue.

Parmi les personnages féminins dont la vie est touchée par la rencontre avec Sancher, plusieurs sont des mères qui se redéfinissent et choisissent de modifier la manière dont elles vivent la maternité. Le changement de la conception de soi, qui nécessite une réévaluation du rôle maternel, représente une transgression de l'ordre patriarcal établi. Cette revalorisation de la maternité s'annonce dans des témoignages individuels. La transformation de Dinah, Mira, Rosa et Dodose commence avec leur prise de parole, acte transgressif, et se manifeste dans leurs récits-témoignages et dans leurs attitudes envers la maternité.

La notion du pouvoir transformateur de la mort est une idée qui s'annonce dans le roman à l'occasion de l'introspection de Loulou Lameaulnes lors de la veillée de Francis Sancher :

> « Pourquoi la mort a-t-elle ce pouvoir ? Pourquoi impose-telle silence aux haines, violences, rancœurs, et nous force-t-elle à nous agenouiller à deux genoux quand elle apparaît ? Bien plus ! Elle se hâte de transformer les esprits.

> Bientôt, quelqu'un commencerait de broder une légende autour de Francis Sancher et ferait de lui un géant incompris » (p. 24)[3].

Cette réflexion du narrateur, dévoilant les pensées de Loulou Lameaulnes, le père de Mira, nous présente les pouvoirs de transformation que possède la mort d'un point de vue négatif. Loulou est frustré par le fait qu'il n'est pas libre d'afficher son mépris pour Sancher pendant la veillée même si « … tous à un moment donné, avaient traité Francis de vagabond et de chien… » (p. 20). Néanmoins, la mort exige que ces anciens préjugés soient oubliés. Selon Condé, « [l]a mort a toujours occupé une grande place dans la société antillaise[4] ». Ainsi, on ne peut pas la traiter d'une façon désinvolte. On peut entendre l'écho de cette idée dans la voix du narrateur de *Traversée de la mangrove* : « Mais la mort est la mort. Quand elle passe, respectez-la ! » (p. 14). La haine des habitants de Rivière au Sel doit faire place à la mort. Loulou a raison d'affirmer que la mort est capable de transformer le comportement des gens.

Mais dans son roman, Condé nous dévoile la mort comme étant plus puissante encore. Elle n'est pas seulement capable de modifier le comportement du moment, elle peut aussi mener à des changements profonds et tenaces. C'est à travers la mort de Sancher que les vies des femmes évoluent. C'est la vie de Sancher, ou bien sa mort, qui les inspire et les motive pour qu'elles puissent prendre en charge leur propre destinée. Dans son essai, « Narrative and discursive strategies in Maryse Condé's *Traversée de la mangrove* », Suzanne Crosta maintient que l'objectif des dix-neuf témoignages du roman est d'illuminer pour le lecteur l'identité de Francis Sancher[5]. Renée Larrier décrit également la structure narrative du roman et les récits des femmes, tous à la première personne, comme présentant « their versions of his life / leurs versions de sa vie[6] ». Mais pour les récits-témoignages des femmes analysés ici, l'essentiel n'est pas de découvrir qui est vraiment Sancher. Les récits de ces femmes révèlent qui elles sont et qui elles

voudraient être. Le fruit de la transformation personnelle qu'éprouvent les personnages féminins du roman se manifeste dans leur conception de la maternité.

Avant d'analyser ces récits-témoignages, il convient d'examiner la notion de la maternité. Selon Condé, la maternité est d'une importance capitale dans la formation de l'identité féminine : « Aux Antilles comme en Afrique ou en Europe jusqu'à une date récente, la femme se valorise presque exclusivement par la fonction maternelle[7]. » Le statut de la femme est fonction de son rôle de mère qui détermine sa valeur dans la société. La critique littéraire Elisabeth Mudimbe-Boyi résume d'une manière pertinente la valorisation de la femme selon cette fonction sociale :

> « … marriage and motherhood constitute the yardstick with which to measure a woman's worth and her fulfillment of society's expectations / le mariage et la maternité constituent les critères selon lesquels on mesure la valeur de la femme et selon lesquels on sait si elle répond à l'attente de la société[8] ».

Étant donné l'importance accordée à la maternité dans la société en général, il n'est pas surprenant qu'elle soit un thème majeur de la littérature. Condé déclare la grandeur de la maternité dans la littérature antillaise :

> « À travers toute l'oralité antillaise se trouve magnifiée la Mère, porteuse de dons, dispensatrice de biens. Disons très vite qu'il en est de même de la littérature écrite aussi bien par les hommes que par les femmes[9]. »

Traversée de la mangrove ne se présente pas comme une exception. À part Léocadie Timothée, femme âgée, célibataire et stérile, du moins au sens figuratif, toutes les femmes dans le roman sont mères.

Pour traiter de la question de la fonction de la maternité comme thème fréquemment utilisé par les auteures antillaises, les remarques de Maryse Condé sont bien utiles :

> « … ce serait une erreur de chercher chez les romancières antillaises, l'écho strident des revendications féministes. La protestation, on peut même dire la contestation qu'elles véhiculent cependant est plus nuancée. Elle s'exprime surtout par le refus de la maternité[10]. »

Condé confirme que, dans les romans antillais, la maternité est liée à la résistance des femmes contre ce rôle limité qui leur est assigné par le pouvoir patriarcal. Selon Condé, même si la maternité se manifeste comme une valeur traditionnelle importante, elle est souvent refusée par les personnages des romans antillais :

> « On admettra que ce refus de la maternité n'est pas le fruit du hasard. Avec ensemble, les femmes écrivains venues d'horizons si divers s'insurgent donc contre les images véhiculées par l'oralité et qui imprègnent si puissamment toute la société. Depuis des générations, les femmes aux Antilles assument une multiplicité de rôles, assurent l'entretien et l'éducation de leur nichée au détriment de leurs joies personnelles[11]. »

Dans le roman de Condé, il est évident que le rejet de la maternité n'est pas une simple contestation des images prédominantes de la femme dans la société antillaise. Il sert aussi d'avertissement à l'homme :

> « Le refus de la maternité peut aussi s'entendre non seulement comme le rejet inconscient ou conscient des images traditionnelles et dominantes, mais comme une mise en demeure adressée à l'homme qui trouvait jusqu'ici dans l'abnégation de sa compagne des raisons de persévérer dans certaines attitudes[12]. »

Le refus de la maternité représente les difficultés qu'éprouvent les femmes dans la société et signale aux hommes qu'ils ne peuvent plus continuer à vivre dans une disposition machiste sans considérer la condition de la femme.

Dans *Traversée de la mangrove*, il ne s'agit pas de femmes qui refusent de donner naissance mais de femmes qui portent atteinte à l'image idéalisée de la maternité. La volonté de priver l'enfant d'amour est une résistance à la maternité plus puissante que la décision de ne pas accoucher, parce que cela

revient, en fait, à s'opposer à la figure de la mère modèle, la mère idéalisée qui occupe une place capitale dans la mythologie antillaise. Le refus de la maternité se manifeste clairement dans *Traversée de la mangrove*, surtout chez le personnage de Rosa Ramsaran dans sa relation avec sa fille Vilma. Le chapitre du roman consacré à Rosa est intitulé « Rosa, la mère de Vilma ». Rosa est désignée par Condé comme mère dans la liste des personnages, pour souligner le fait que la maternité représente un rôle social important. Certains personnages masculins sont identifiés selon leurs professions. Moïse est classifié par la façon dont les villageois le perçoivent, « dit Maringoin » et selon sa fonction dans la communauté « le facteur ». Reconnu comme étranger et marginalisé à cause de sa différence, de son homosexualité et de son statut social subalterne, « Désinor, l'Haïtien » est désigné par sa nationalité. Cyrille est « le Conteur » dont la fonction culturelle mérite une désignation particulière. Émile Étienne est appelé « l'Historien », même s'il est « infirmier de profession » (p. 235). Cet homme est connu non par sa profession, mais par sa réputation parmi les habitants de Rivière au Sel. Rosa est la seule femme dans le roman qui soit reconnue par son rôle social. Bien que le roman présente plusieurs mères, il n'y a que Rosa pour qui Condé donne cette description. Qu'elle soit désignée comme mère suggérerait sa sincérité et son affinité pour la maternité. Ironiquement, son amour maternel ne se manifeste pas envers Vilma.

Rosa mène une existence misérable à cause de son mariage arrangé avec Sylvestre Ramsaran, un homme qu'elle déteste. Elle est contrariée par le fait que son mari la prive de l'occasion d'élever ses fils, gardant toujours ses garçons avec lui : « Ho, Sylvestre ! Est-ce que tu oublies que ce n'est pas ton ventre qui les a portés ? Un homme c'est pas une femme » (p. 162). Rosa n'est pas amoureuse de son époux et n'a pas la consolation de la présence de ses enfants pour la pacifier. Pour cette raison, elle est ravie d'accoucher d'une fille qui sera à elle seule. Mais accablée de douleur après la mort de cette

première enfant, Shireen, à l'âge de trois mois, Rosa ne voit en sa seconde fille Vilma que l'enfant de Sylvestre, c'est-à-dire la fille de son père. Rosa avoue : « J'aurais voulu l'expulser avant son temps. Or, je la sentais accrochée à mes parois, parasite, vorace, se nourrissant malgré moi de ma chair et de mon sang » (p. 166). Cette description presque violente d'une enfant innocente et sans défense est troublante chez une mère. Rosa n'accepte pas la vie qui se développe en elle, tant sa première fille lui manque : « Je lui en voulais de vivre quand ma bien-aimée n'était plus » (p. 166). L'attitude de Rosa envers Vilma est frappante et même si l'on peut comprendre son deuil et sa tristesse à la perte de Shireen, sa fille adorée, il est difficile d'accepter son rejet total de Vilma dès sa naissance.

Ce n'est que lorsque Rosa songe à sa rencontre avec Sancher qu'elle se repent de sa cruauté envers sa fille. Elle se rend compte au moment de la mort de celui-ci qu'elle n'a pas fait son devoir maternel. Quand Rosa va chez Francis pour parler avec Vilma, tous deux discutent et elle trouve chez lui la compréhension dont elle avait besoin. Sancher lui confie alors que sa mère ne l'aimait pas beaucoup parce qu'elle n'avait pas été aimée par son père : « Pour donner, pour rendre l'amour, il faut en avoir reçu beaucoup, beaucoup ! » (p. 169). Cette déclaration touche le cœur de Rosa qui se sent enfin comprise par quelqu'un. Elle décrit la conversation : « Nous étions là dans ce causer intime, si intime, que je n'avais jamais eu avec personne et des choses que je voulais dire roulaient dans ma tête… » (p. 170). Ce moment fortuit de compréhension et d'éveil spirituel est interrompu par l'arrivée subite de Vilma qui chasse sa mère de la maison.

Après la mort de Sancher, Rosa se rend compte que la vie continue et qu'il n'est jamais trop tard pour aimer :

> « Nous saluerons le nouveau visage de demain. Je dirai à ma fille, mienne : "Sortie de mon ventre, je t'ai mal aimée. Je ne t'ai pas aidée à éclore et tu as poussé rabougrie. Il n'est pas trop tard pour que nos yeux se rencontrent et que nos mains se touchent. Donne-moi ton pardon" » (p. 171).

Le décès de Sancher permet à Rosa de recommencer à vivre et d'accepter sa fille, de la reconnaître comme « [s]ienne » et non plus comme l'enfant de son père. Cette mort la force à mieux se connaître et à transgresser l'image d'elle-même qu'elle avait acceptée au moment de la mort de sa première fille. Avec la disparition de Sancher, on développe l'espoir que Vilma recevra de sa mère assez d'amour et qu'elle sera prête à aimer son fils. Ainsi, la mort de Francis change non seulement la vie de Rosa, mais elle peut potentiellement transformer celle de Vilma et même celle de la prochaine génération, avec l'enfant de Sancher.

Quant au fils de Mira Lameaulnes, il est certain que le décès de Sancher aura une influence capitale sur lui parce que sa mère change profondément grâce à sa rencontre avec Francis. Mira, baptisée Almira Rosalie Sorane, « une enfant adultérine », est une jeune femme dont la mère est morte à sa naissance (p. 52). Elle vit avec l'idée de cette perte alors que son frère Aristide se moque de sa mère qui « … doit être sous nos pieds, à rôtir en enfer… » (p. 52). Les railleries de son demi-frère lui rappellent constamment qu'elle est orpheline de mère. Mira elle-même indique qu'elle célèbre « chaque anniversaire de la mort de Rosalie Sorane qui est aussi celui de [s]a naissance » (p. 52). À chaque occasion de fêter sa vie, elle doit revenir au fait qu'elle est sous l'ombre de la mort.

La mort est une des influences les plus profondes dans la vie de Mira car elle détermine les paramètres de ses relations. Mira rend son père responsable du décès de sa mère : « … je ne voulais pas de son amour. Je ne voulais pas lui donner le mien. Il était coupable » (p. 51). Elle a une relation sexuelle incestueuse avec son frère Aristide pour se venger de leur père :

> « C'était vrai, la haine m'étouffait, je me demandais ce que je pourrais inventer pour le blesser. Aristide, c'est pour cela que je l'ai écouté. En vérité, je ne l'aimais que comme un frère. Mais j'ai cru trouver mon bonheur dans le goût du mal, du défendu » (p. 54).

De cette manière, l'inceste s'utilise comme un atout pour obtenir une mesure de pouvoir dans sa vie, comme le suggère la critique littéraire Mary-Kay Miller qui indique que souvent les femmes se servent de l'inceste parce que ce dernier sert à « prolong their influence and power / prolonger leur influence et leur pouvoir[13] ». Mais si l'on examine le cas de Mira en profondeur, il est évident que l'inceste sert seulement à limiter son pouvoir. Ce n'est qu'au moment où elle rejette sa relation incestueuse avec Aristide, en inaugurant une relation sexuelle avec Francis Sancher, qu'elle se trouve dans une position de pouvoir. Avec lui, il existe la possibilité de devenir mère et de remplir cette fonction sociale importante.

La mort figure aussi de façon proéminente dans la relation entre Mira et Francis. Condé atteste que

> « chacun sait que la personnalité ne s'affirme que peu à peu chez l'enfant, qu'il se définit largement par rapport au regard de l'autre, surtout s'il s'agit d'un adulte dans une position dominante[14] ».

Quant à Mira, elle se développe sous le regard de son père et de son frère jusqu'à un certain point. Elle se forme aussi peut-être sous le regard de sa mère absente. Orpheline de mère, Mira est toujours à la quête du réconfort maternel, ce qui expliquerait son retour habituel à la Ravine. C'est là qu'elle croise Sancher pour la première fois. Cette rencontre lui donne l'occasion de se définir par rapport au regard de quelqu'un d'autre que son père, son frère et même sa mère. Mira s'identifie à Francis parce qu'ils sont tous deux en marge de la société et parce qu'ils sont tous deux menacés par la mort. Mais elle se sent proche de Francis aussi parce qu'il est en dehors de la société close de Rivière au Sel : « … je ne comprends plus pourquoi j'avais placé tous mes espoirs sur cet homme-là que je ne connaissais ni en blanc ni en noir. Sans doute parce qu'il venait d'Ailleurs. D'Ailleurs » (p. 63). Le concept d'« Ailleurs » est un concept clé dans le roman.

Francis représente cette idée non seulement du fait qu'il n'est pas de Rivière au Sel mais aussi du fait qu'il meurt et représente « l'Ailleurs » ultime, le terrain interdit aux êtres humains jusqu'à l'heure de leur mort. Mira décide de poursuivre Francis et de s'installer chez lui pour aller à la quête du bonheur : « J'ai failli faire marche arrière. Mais je me suis rappelé la triste vie que je laissais derrière mon dos et mon désir de vivre enfin au soleil a été le plus fort » (p. 64). Mira trouve un autre sens du mot « Ailleurs » en tombant enceinte. C'est dans la fonction maternelle qu'elle trouve la liberté de « l'Ailleurs ».

L'idée que tomber enceinte sans mari dans cette société mènerait à la liberté est ironique. À Rivière au Sel, tous pensent que Mira, tombée, n'aura plus son air de supériorité. Ceci est l'opinion de Carmélien Ramsaran qui pense être bien positionné pour l'épouser, maintenant qu'elle est diminuée en estime à cause de sa liaison avec Sancher (p. 183). Mais même si elle est dénigrée, elle a du pouvoir parce que tomber enceinte d'un homme qui ne la mérite pas est l'acte de rébellion suprême pour punir son père. Le fait de porter l'enfant de Sancher donnera à Mira la possibilité de mettre fin à ses relations illicites avec Aristide. En remplissant sa fonction sociale, Mira se trouve libérée du joug patriarcal dont elle était esclave. Grâce à sa rencontre avec Francis, Mira se détache des contraintes psychologiques qu'elle s'était imposées, contraintes qui lui disaient que la seule façon de s'assumer était de se libérer de toute chaîne et de se comporter comme une sauvageonne. Elle cesse d'aller à la Ravine où elle se réfugiait autrefois pour s'échapper dans la solitude. Chez Sancher, elle mûrit et comprend que son *modus operandi* habituel ne la mènera pas au bonheur. Elle avoue : « Moi, Mira, la sauvageonne sans col ni licou, je ne savais pas qu'il y a plaisir à servir, donner, voire s'humilier » (p. 230). Cette prise de conscience lui permet de s'assumer en tant que femme et la prépare à vivre sa maternité pour le bien de son fils.

Ayant appris « qu'il y a plaisir à servir, donner, voire s'humilier », Mira peut servir son fils en lui donnant la possibilité de connaître son père. Elle déclare : « Alors moi, je dois découvrir la vérité. Désormais ma vie ne sera qu'une quête. Je retracerai les chemins du monde […] Ma vraie vie commence avec sa mort » (p. 231). Puisqu'elle n'a jamais connu sa mère, Mira sait à quel point le fait d'être orphelin peut peser sur une vie et mener une personne vers des chemins destructeurs. Elle veut protéger son fils de ce même sort. La décision inattendue de Mira est une victoire pour cette femme qui avait toujours vécu sous le jugement de la communauté. Maintenant sauvée du regard dédaigneux de cette communauté et de sa famille, et forte d'une attitude moins égoïste grâce à son amour pour son fils, elle sera capable de se réaliser en tant que femme.

Si la rencontre avec Sancher a changé la vie de Mira, celle de sa belle-mère Dinah est transformée après sa liaison avec lui. Quand « la Saint-Martinoise » s'est mariée à Loulou Lameaulnes, elle rêvait de travailler à la Pépinière, mais son mari lui avait interdit de travailler hors de la maison. Cette limitation l'a menée au malheur : « Je suis donc restée chez moi, avec mes servantes, mes enfants et, peu à peu, cette maison… est devenue ma prison, mon tombeau. Ma jeunesse s'enfuyait » (p. 103). Dinah est solitaire et elle souffre dans la maison Lameaulnes où l'isolement lui pèse. C'est une femme désabusée qui dit : « Cela fait des années que Loulou ne dort plus dans mon lit. Quand la noirceur est tombée, je ferme ma porte à clé et je me recroqueville, fœtus, entre mes draps » (p. 104). Dinah est une femme insatisfaite dans tous les sens du terme, jusqu'à sa liaison avec Francis :

> « Grâce à lui, je n'ai plus vu ni entendu Loulou. Celui-ci pouvait passer sur moi sans s'occuper, prendre son plaisir dans les galetas au-dessus de ma tête avec mes servantes, commander, injurier, tout cela m'était égal » (p. 106).

Moribonde, Dinah est ramenée à la vie par sa liaison avec Francis Sancher. Comme l'indique la critique littéraire

Myriam J. A. Chancy,

> « Sexuality… is the ultimate site of women's subjugation and is, by extension, the site of possible empowerment / La sexualité… est le lieu ultime de l'assujettissement de la femme et par extension, celui de la prise de pouvoir potentielle[15] ».

Dinah se voyait limitée par son mariage avec Loulou mais sa libération commence avec sa liaison avec Sancher.

Pourtant, le bonheur occasionné par cette liaison est de courte durée parce que Mira devient l'amante de Sancher. Quand Dinah apprend que Mira habite chez Francis, elle est blessée parce qu'elle se sent trahie par sa fille adoptive. Au début, la rancœur de Dinah se dirigeait vers Mira : « La haine a brûlé mon cœur…. J'ai appelé le malheur sur elle… » (p. 107). Mais quand Mira raconte à sa belle-mère l'histoire de l'avortement inachevé que Francis a tenté d'exécuter, Dinah se rend compte de la gravité de la situation et en attribue le blâme à Sancher : « Triste récit que je comparais à celui de ma propre vie. Cet homme-là aussi que j'avais cru différent n'était qu'un assassin. Il l'avait dit lui-même, un bourreau » (p. 109). En comprenant que Francis l'a déçue, qu'il n'était pas ce qu'elle pensait lors de sa première rencontre avec lui, Dinah ressent une réaction violente en elle : « Un sentiment insidieux, au goût inconnu, la révolte, me prenait » (p. 109). C'est le commencement de sa transformation.

Quand Dinah apprend que Francis a eu une liaison avec Vilma Ramsaran, elle prend la décision de quitter son mari :

> « Moi, ma résolution est prise. Je quitterai Loulou et Rivière au Sel. Je prendrai mes garçons avec moi. Je chercherai le soleil et l'air et la lumière pour ce qui me reste d'années à vivre. Où les trouverai-je ? Je n'en sais encore rien. Ce que je sais, c'est que je les chercherai ! » (p. 109).

Il ne s'agit pas d'une femme trompée qui veut partir pour punir son mari ou son amant. Dinah rejette l'idée qu'un homme soit capable de l'émanciper. Elle comprend qu'elle est

responsable de sa vie et de celle de ses enfants. C'est alors grâce à Francis, que Dinah décide de prendre en charge sa propre destinée. Elle n'a pas tout planifié en détail, mais elle sait qu'agir est le premier pas sur le chemin du bonheur qu'elle cherche. Sa rencontre avec Sancher permet à Dinah de s'assumer. En fin de compte, Dinah surmonte l'inertie qui caractérisait sa vie avec Loulou et a l'audace de quitter avec ses enfants sa situation conjugale insupportable.

Le récit-témoignage de Dodose Pélagie au sujet de Francis est différent de ce que racontent les autres femmes parce qu'il ne s'agit ni de relation sexuelle ni des conséquences d'une telle relation. Cependant, comme les autres personnages féminins, Dodose Pélagie est changée par sa rencontre avec Sancher et prend la parole. Elle annonce qu'elle souhaite agir pour améliorer la vie de son fils. Victime d'un mariage précoce forcé, Dodose n'aime pas son mari. Sa perspective ne s'améliore que lorsqu'elle réalise qu'elle deviendra mère. Comme le dit la théoricienne Susheila Nasta dans l'introduction de son étude *Motherlands : Black women's writing from Africa, the Caribbean and South Asia*,

> « the role of mother… is universally imposed upon women as their main identity, their proper identity above all others / le rôle de mère… est imposé universellement aux femmes comme leur identité primaire, leur propre identité surtout[16] ».

Dodose se coule dans la moule de cette identité et elle dit à son enfant : « Tu seras mon refuge et ma consolation. Tu me rendras la jeunesse que je n'ai pas goûtée. Tu seras mon soleil » (p. 211).

Mais le bonheur de Dodose ne durera pas, remplacé par un sentiment de culpabilité pour l'infirmité de son fils dont la capacité mentale a été diminuée à cause d'une hémorragie cérébrale juste après sa naissance. Ayant cherché à se libérer par une relation sexuelle illicite avec un des collègues de son mari, Pierre-Henri, Dodose se trouve non seulement frustrée à

la fin de leur liaison, mais accablée de honte parce qu'elle se croit responsable de la maladie de son fils. Par conséquent, quand Francis s'approche de Dodose pour lui parler de traitements potentiels pour son fils, sa réponse est violente. Elle répond avec « des gros mots, des injures » ne se rendant compte que plus tard que Francis procurait à son enfant l'amour dont il avait besoin (p. 213). Après la mort de Sancher, Dodose se reproche de ne pas l'avoir écouté : « Je reste avec ma peine et mon regret de ne pas l'avoir écouté jusqu'au bout. Pourtant, il m'a montré la voie » (p. 214). Grâce à sa confrontation avec Francis, Dodose prend la décision de consacrer toutes ses forces à tenter de guérir son fils :

> « Désormais, je prendrai soin de lui. Je frapperai à la porte de chaque hôpital, de chaque clinique, de chaque dispensaire. J'assiégerai chaque médecin. J'essaierai chaque nouveau traitement. J'irai au bout du monde s'il le faut » (p. 214).

Dodose conclut son récit-témoignage avec cette déclaration puissante : « Voici venu le temps de mon re-commencement » (p. 214).

Le « re-commencement » de Dodose Pélagie suggère une relation étroite entre la vie et la mort. En fait, les ruminations de Sancher nous montrent que la vie et la mort ne sont pas deux événements séparés. Toute sa vie, Sancher est resté préoccupé par la conviction que sa famille était maudite, précipitant ainsi sa propre mort : « Son implacable ennemi l'avait flairé, suivi à la trace, retrouvé, frappé jusque dans l'île de feuillages où il était venu se terrer ! » (p. 18). Il existait entre la vie et la mort et en fin de compte, Sancher était « mort-vivant » comme il se décrivait (p. 88). Le lien entre la vie et la mort ne se voit pas uniquement chez le personnage de Francis et dans la lutte apparente entre ces deux forces qui a lieu au fond de lui ; elle est évidente dans les réflexions de Vilma pendant la veillée :

> « Nos anciens disaient bien que la mort n’est qu’un pont jeté entre les êtres, une passerelle qui les rapproche sur laquelle ils rencontrent à mi-chemin pour chuchoter tout ce qu’ils n’ont pas pu se confier » (p. 195).

Pour les personnages féminins dont nous avons parlé, la mort de Francis sert de pont où l’on se trouve soi-même et où l’on fait face à ses pensées les plus intimes pour arriver à une meilleure connaissance de soi. Réjouis note que « … les personnages de Condé sont unis dans une même expérience : une mise en face de soi et de la vie en temps de deuil[17] ». Mais tandis que Réjouis maintient que cette expérience « n’inaugure aucun renouvellement profond[18] », nous démontrons que les personnages subissent de vraies transformations émotionnelles qui les inspirent à renaître et à vivre autrement. Dans son entretien avec Françoise Pfaff, Maryse Condé explique qu’« [à] la veillée d’un mort, vous pensez à votre propre vie et votre mort à venir. Vous versez des larmes sur le cadavre que vous deviendrez demain[19] ». Toutefois, dans *Traversée de la mangrove*, les femmes qui se voient changées par Sancher contemplent leur propre vie et, au lieu d’être absorbées par la mort, elles se préparent pour une nouvelle vie, rendue possible par l’introspection que la rencontre avec Sancher a occasionnée. La vie et la mort s’entrecroisent et forment finalement une unité de transformation qui enrichit les vies des protagonistes.

Le roman s’achève sans révéler la suite de l’action. Le lecteur sait seulement que les protagonistes vont agir. Chez Condé, l’important est la décision prise et la promesse d’action. Le simple fait de prendre une décision constitue une transgression pour ces femmes. Selon Crosta,

> « … Sancher acts as a catalyst ; his death shakes up the whole community and forces everyone to rethink his or her priorities and redefine his or her existence /… Sancher sert de catalyseur ; sa mort secoue la communauté tout entière et force chacun à revoir ses priorités et à redéfinir son existence[20] ».

Mais bien que le décès de Sancher soit l'occasion pour chacun de se consacrer à l'introspection, tous ne vont pas jusqu'à se redéfinir et reconsidérer leurs priorités : les seuls à le faire sont ces personnages féminins qui s'assument et qui dépassent les limites sociales pour améliorer leur vie et celle de leurs enfants. Pascale de Souza affirme : « In the end, it is only his death that empowers them to choose a different path…/ En fin de compte, c'est seulement sa mort qui leur donne le pouvoir de choisir un chemin différent[21] ». C'est grâce à la mort de Sancher que ces femmes sont libres de changer leur vie. Condé loue la détermination de la femme antillaise : « Hommage est ainsi rendu dans la tradition populaire à la capacité de résistance de la femme, à sa faculté de se tirer mieux que l'homme de situations de nature à l'abattre[22] ». Nous voyons cette capacité féminine dans les personnages de Dinah, Mira, Rosa et Dodose. Abattues par les circonstances difficiles de la vie, elles se relèvent et reconstruisent leur propre avenir selon leur gré. Cette transgression commence avec la prise de parole et affirme la capacité de transformation de la mort.

---

1 Maryse Condé, *La Parole des femmes : Essai sur des romancières des Antilles de langue française* (Paris, L'Harmattan, 1993), p. 124.

2 Rose-Myriam Réjouis, *Veillées pour les mots : Aimé Césaire, Patrick Chamoiseau et Maryse Condé* (Paris, Karthala, 2004), p. 100.

3 Maryse Condé, *Traversée de la mangrove* (Paris, Mercure de France, 1989).

4 Maryse Condé, *Parole*, p. 70.

5 Suzanne Crosta, "Narrative and discursive strategies in Maryse Condé's *Traversée de la mangrove*", *Callaloo* 15 (1992), p. 152.

6 Renée Larrier, *Francophone Women Writers of Africa and the Caribbean* (Gainesville, UP of FL, 2000), p. 51.

7 Maryse Condé, *Parole*, p. 40.

8 Elisabeth Mudimbe-Boyi, "Narrative 'je (ux)' in *Kamouraska* by Anne Hébert and *Juletane* by Myriam Warner-Vieyra", *Postcolonial Subjects : Francophone women writers*, Mary Jean Green *et al.* (éd.) (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996), p. 125.

9 Maryse Condé, *Parole*, p. 41.

10 *Ibid*., p. 44.

11 Maryse Condé, *Parole*, p. 45.

12 *Ibid*., p. 45.

13 Mary-Kay Miller, “Aminata Sow-Fall’s *L’Ex-père de la nation* : Subversive subtexts and the return of the maternal”, *Postcolonial Subjects : Francophone women writers*, Mary Jean Green *et al.* (éd.) (Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1996), p. 107.

14 Maryse Condé, *Parole*, p. 13.

15 Myriam J. A. Chancy, *Framing Silence : Revolutionary novels by Haitian women* (New Brunswick, NJ, Rutgers UP, 1997), p. 127.

16 Susheila Nasta, Introduction, *Motherlands : Black women’s writing from Africa, the Caribbean and South Asia*, Nasta (éd.) (New Brunswick, N.J., Rutgers UP, 1992), p. xx.

17 Rose-Myriam Réjouis, *op. cit.*, p. 91.

18 *Ibid*.

19 Françoise Pfaff, *Conversations with Maryse Condé* (Lincoln, University of Nebraska Press, 1996), p. 72.

20 Crosta, *op. cit.*, p. 154.

21 Pascale De Souza, “Guadeloupean Literature : Multiple Versions of Créolité”, *Francophone Post-Colonial Cultures : Critical Essays*, Kamal Salhi (éd.) (Lanham, MD, Lexington Books, 2003), p. 186.

22 Condé, *Parole*, p. 4.

7

Léocadie Timothée ou les transgressions discrètes d'une institutrice célibataire

Mireille SACOTTE

Fiche d'état civil

Nom, prénom : Timothée, Léocadie

Sexe : féminin

Date de naissance : 1900

Profession : institutrice à partir de 1920, puis à partir de 1939 directrice d'école élémentaire (au moment du récit, est à la retraite).

Adresse : école primaire de Rivière au Sel, Guadeloupe, France (petit village situé sur la côte est de la Basse-Terre, proche de Petit-Bourg où se trouvent le terrain de foot et l'église) ; au moment du récit et depuis sa retraite habite aux « Trois Chemins, près de la tête du morne ».

Situation de famille : célibataire, sans enfant.

Signe particulier : peau très noire, cheveux en grain de poivre (mais on apprend que c'est aussi le cas de ses élèves et de

leurs parents, donc) mention barrée et remplacée par : néant.

Filiation : père né à Marie-Galante, ouvrier menuisier, a épousé une femme de Marie-Galante (semble-t-il). Tous deux ont déménagé vers la Guadeloupe, en Grande-Terre (le lieu est cité dans le texte lorsqu'il s'agit de lui) et ont ouvert un petit débit de boisson auprès duquel elle a grandi ainsi que sa sœur.

On a déjà beaucoup parlé de presque toutes les femmes de *Traversée de la mangrove*, chacune représentative d'une catégorie d'âge (les filles, les mères, très jeunes parfois ou plus âgées, celles qui ont de grands enfants, les grands-mères) ou d'une part de la population mosaïque antillaise d'origine africaine, indienne, le plus souvent métissée, dont la perle, la chabine dorée, Mira. On a parlé des soumises et des rebelles, de celles qui doutent. Les études féminines ou de genre, les études sur les minorités ont très sérieusement balisé le terrain et étudié pesanteurs traditionnelles et tentatives d'émancipation. Toutefois, comme dans la vraie société, on a moins parlé, on parle toujours moins des célibataires dont Léocadie Timothée est dans ce roman l'unique exemplaire. Elle est en effet sans mari et sans enfant, mais avec un métier, ce qui est rare pour sa génération, et avec les élèves de sa classe, puis de ses quatre classes, ce qui lui donne la responsabilité de beaucoup d'enfants, chose qui pourtant n'est jamais portée à son crédit. Un regard rapide, celui des autres, la cantonne dans le manque et cela la maintient à distance. Le célibat des femmes, hors vocation religieuse ou veuvage, est une étrangeté, à la fois ridicule et un peu effrayante, à la limite de la monstruosité. À quoi sert, à quoi peut s'intéresser, comment vit celle qui se tient en marge des événements physiologiques et sociaux qui passent pour les plus importants d'une vie de femme et les seuls à faire entrer l'individu dans une normalité : une pratique sexuelle affichée ou connue dans son environnement social ou familial et des grossesses conséquentes, voulues ou pas. Or Léocadie Timothée est

vierge envers et contre les années, et ceci dans une société qui préfère de très loin les mères célibataires ou les femmes aux multiples amants aux vierges sur lesquelles, suivant cette norme, il n'y a rien à dire, sur lesquelles par conséquent on (c'est-à-dire ceux qui se définissent eux-mêmes comme normaux, alors qu'ils sont seulement majoritaires) peut toujours inventer des histoires à dormir debout, échafauder des fantasmes. La célibataire, faute de coucher avec un homme, couche avec le diable. Elle a nécessairement des pratiques sataniques. Elle est méchante. Et comme nous sommes en terre où l'on aime les contes et légendes – et peut-être même y croit-on encore un peu aujourd'hui –, on a vite fait d'elle une « vié volan », une sorcière qui se déplace la nuit dans les airs, pourvue d'ailes ou de balai. En tout cas, on craint cette « vié Satan ». Et il faut reconnaître que Léocadie met tout le monde en fuite, de Déodat, – mais il n'a pas la conscience professionnelle tranquille et elle est sa supérieure hiérarchique –, à Sancher, – mais il prend toutes les femmes, y compris la belle Mira, pour des incarnations de la mort. En tout cas, on craint cette créature nocturne, cette « vié Satan », elle qui pourtant se lève à l'aube et a toujours travaillé au vu et au su de tout le monde.

Par ailleurs, la narration lui donne une certaine importance. C'est elle qui ouvre l'histoire en découvrant le cadavre de Sancher et en donnant l'alarme. Dès la première ligne, nous accédons à ses pensées transcrites en première personne, même si le narrateur intervient tout de suite après, comme médiateur. Comme toutes les autres femmes du livre, elle prendra directement la parole, dans le chapitre qui lui est réservé, et nous aurons accès à ses pensées les plus intimes. Mais elle est encore la seule à prendre nommément la parole au dernier chapitre. La narration ne la traite donc pas comme une personne négligeable, même si, avec les deux chapitres qui lui reviennent et tous ceux qui, dévolus à d'autres, tournent autour d'elle, c'est bien Mira le centre narratif rayonnant du village, même si Sancher, immobile au cœur de la veillée

funèbre, est le centre noir ou le point aveugle et en tout cas l'énigme centrale du récit et sans doute le miroir de l'histoire de l'âme et du tourment antillais.

À côté de ces deux personnages qui agissent l'un et l'autre comme des aimants, elle se situe à la marge et agit plutôt comme un répulsif. Pourtant elle entretient des rapports avec tout le monde, parce qu'elle est la plus ancienne du village et parce qu'elle a connu tous ses habitants, une classe d'âge après l'autre, en tant qu'élèves ou parents d'élèves. Elle a vécu sa période active à l'époque où les instituteurs étaient des notabilités locales. Léocadie a fait partie de la génération des « hussards noirs de la République » qui dans les campagnes des départements d'outre-mer ont accompli le même travail que dans les campagnes de la France profonde, pour remplir le contrat proposé par Jules Ferry d'une élévation systématique du niveau intellectuel de la population française, grâce à leur foi dans les principes de l'école gratuite, laïque et obligatoire. Leur dévouement à cette grande cause a donné des vies entièrement vouées au travail au détriment de leur vie personnelle et familiale. Lisant le livre de Maryse Condé, on retrouve exactement le tableau dépeint par les historiens de la question :

> « Sorti du peuple, il n'en est plus vraiment […] Les cultivateurs considèrent les instituteurs avec un mélange complexe de respect pour leur savoir […] de jalousie pour leur promotion sociale, la sécurité de leurs revenus, la propreté de leur métier physiquement peu fatigant. »

Mais seul de leur espèce dans un désert intellectuel, « l'instituteur est seul et plus encore l'institutrice[1] ». En fait, la situation de Léocadie n'a rien de très original et le chapitre montre avec exactitude le statut de l'institutrice dans un village d'agriculteurs éleveurs pauvres, cet entre-deux, où une personne seule, bien formée et pleine d'idées généreuses envers son milieu premier se retrouve en butte au mauvais vouloir de ceux qui ne voient que leur intérêt à court terme, et non celui de leurs enfants. Léocadie a bel et bien choisi

d’exercer ce métier et, qui plus est, dans un trou perdu au sein d’une population rétrograde qu’il s’agit de convaincre que l’instruction n’est pas du temps perdu mais un gage de promotion pour ses enfants. « C’est que je voulais travailler pour ma race », dit Léocadie. Une race qui en l’occurrence est plutôt une classe. Le problème étant, elle le découvre vite, qu’elle n’appartient plus à cette classe, n’ayant pas à se mêler des travaux des champs, comme ses voisins, elle qui a une grande maison « à galerie et galetas », une servante, deux vrais repas par jour. « À leurs yeux j’étais une traîtresse », analyse Léocadie avec sa tête bien pleine mais aussi bien faite.

La seule personne de son milieu, le seul homme avec qui elle entretiendra une certaine proximité au moins matérielle sera Déodat Timodent, dont le nom même ressemble curieusement au sien. Mais si en effet les seuls mariages possibles pour les institutrices se faisaient alors avec un instituteur – ce qui était même encouragé par la hiérarchie –, Léocadie n’a pas de chance ; elle ne rencontre pas l’instituteur modèle qu’il lui aurait fallu mais un spécimen rare dans ce métier, car il est remarquable par son caractère contestataire et l’aspect dissolu de ses mœurs. Parfaitement étranger aux impératifs de sa carrière, étant à la fois communiste, résistant et joli cœur, il suit un chemin en zigzag qui le mènera à la politique, tandis que celui de l’institutrice, désespérément rectiligne, même si elle tombe amoureuse de Déodat, l’a menée après quelques années vers le poste de directrice, qui plus est, décorée de l’ordre des Palmes académiques. Déodat ne la perçoit jamais en tant que femme et Léocadie rejoint la norme la plus fréquente pour les institutrices nées en 1900 : elle est déclassée, solitaire et marginale.

Est-elle pour autant sans rébellion, sans passions, sans originalité et sans conscience de la nécessité de transgresser certaines normes pour rester en accord avec soi-même ? En fait, Léocadie est plus intéressante qu’on ne le croit.

De par sa naissance et son éducation, elle est partagée entre les influences contradictoires de ses parents. Son père,

socialiste et révolutionnaire, ami d'enfance d'Hégésippe Legitimus, « le Jaurès noir », était un idéaliste passionné et un homme engagé dans l'action au point de risquer sa vie dans les affrontements physiques et non pas seulement idéologiques, puisqu'il a « failli trouver sa mort » dans les affrontements qui ont accompagné la grande grève des usines Pujol, puisqu'il a passé des années à parcourir toute la Guadeloupe à cheval pour gagner le peuple à ses idées. Il était désireux de faire prendre conscience à ses congénères guadeloupéens de leur aliénation en tant que prolétaires et en tant que Noirs, car les usines appartenaient toujours à des Blancs. Sa mère était, bien au contraire et conformément à la tradition, confite en dévotion. Ce qui explique sans doute tout le comportement de leur fille. Ainsi dans le choix de sa carrière professionnelle, elle a pris le parti de la révolution et de l'apostolat auprès des classes laborieuses. En choisissant un poste situé dans un trou perdu, c'est-à-dire chez les pauvres, elle a donc obéi à un idéal élevé teinté à la fois de socialisme et de christianisme. Mais, comme bien des idéalistes confrontés à la réalité du terrain, elle y a progressivement perdu ses illusions généreuses et gagné une amertume qui la mène jusqu'à certaines options proches des idées que nous dirions d'extrême-droite, bien éloignées de toute charité chrétienne. Néanmoins, elle reste fidèle à son poste et ne demande pas son changement.

Car Léocadie n'est pas un cœur si simple. Sans cesse, elle voit et analyse les problèmes qu'elle et ses élèves et même leurs parents rencontrent. Sa lucidité lui permet de toucher du doigt les points à réformer pour que la société où elle se trouve progresse. Et c'est cette indépendance d'esprit et cette aptitude à l'analyse qui ouvrent nécessairement à la transgression. Se trouvant toujours dans des situations d'entre-deux, dans son éducation donc, mais aussi dans sa classe sociale, entre le peuple d'où elle vient et la petite bourgeoisie où elle est arrivée, elle comprend qu'elle n'est pas considérée comme un agent de progrès par la communauté où elle travaille, mais bien comme une traîtresse, une planquée, fonctionnaire au

salaire régulier contre paysans soumis aux aléas du temps, des maladies des plantes, des bêtes et des hommes. Ainsi, elle analyse très bien les raisons pour lesquelles l'enseignement obligatoire a tant de mal à s'imposer et pourquoi les parents d'élèves sont incapables d'assimiler cette avancée sociale fondamentale : elle les prive d'une main-d'œuvre gratuite et docile. École gratuite contre main-d'œuvre gratuite, le calcul de la perte immédiate est facile et celui du bénéfice à long terme inconcevable. En toutes saisons, ajoute-t-elle, les garçons sont utiles pour « mener les bœufs boire l'eau des mares, en saison pour amarrer la canne et à Noël pour tuer le cochon » (p. 141-142). Certes, elle ne va pas jusqu'à imaginer un système de subventions pour compenser le manque à gagner, des cours du soir ou quelque autre solution ingénieuse, mais elle voit le problème suscité par une réforme sans compensation pour des parents pauvres.

Et elle va même au-delà de ce premier constat général. Elle voit tout aussi clairement la différence qui frappe les filles : « leurs filles, ils en avaient besoin de jour comme de nuit » (p. 142). L'expression est pour le moins équivoque. Mais même s'il ne s'agit que d'une formule toute faite, cela signifie bien qu'elles sont, plus encore que les garçons, corvéables à merci, dehors comme leurs frères et dedans comme leur mère, servantes de naissance. Et peut-être pire. En tout cas, le temps du sommeil ne leur est pas nécessairement acquis. Discrètement, au détour d'une phrase, Léocadie dénonce l'inégalité de traitement entre garçons et filles. Si les premiers sont exploités, les secondes le sont doublement, en tant que personnes et en tant que filles.

Elle sait, de façon assurée, que l'émancipation des femmes passe par leur instruction et elle n'est pas sans tendresse et sans regrets pour les deux principales jeunes filles du village et du roman, qui l'une et l'autre ont été tenues loin de l'éducation et des études par des pères traditionnels, l'un autoritaire, l'autre faible, mais tous deux également incapables de considérer leur fille comme un être autonome et de remettre en

cause leur statut d'éternelles mineures. Vilma d'abord dont on sait que son père l'a arbitrairement retirée de l'école pour la marier à un chabin triste, plus âgé qu'elle mais riche, sans la consulter sur aucune de ces deux décisions. Une maîtresse d'école dont on ne sait pas s'il s'agit de Léocadie, mais si ce n'était plus elle, elle était du moins directrice et connaissait tout son monde, s'étonnait, c'est Vilma qui le raconte : « Où est-ce qu'elle a été cherché cette intelligence-là ? » (p. 186). Léocadie parle d'elle avec discernement et sait à quel point ses parents sont responsables de son malheur actuel. Elle a été mal aimée par sa mère qui au lieu de se réjouir de sa naissance a continué de pleurer sa sœur morte, et par son père qui, parti faire des affaires au Moule, ville indienne de la Grande-Terre, n'est revenu que deux jours après sa naissance.

Quant à Mira, l'autre sans-maman, elle est la fille bâtarde de l'homme le plus riche de l'île, un béké, Loulou Lameaulnes qui n'a pas pris le temps de l'élever pour son bien, mais l'a confiée à des écoles privées où personne n'osait s'opposer à ses caprices ; et donc elle n'a rien appris. Léocadie qui ne l'a pourtant pas eue pour élève, sait bien à quel point elle a manqué de tendresse et d'autorité, ce qui l'a cantonnée dans des rébellions stériles. Selon elle, Loulou, par culpabilité, faiblesse et préjugés, lui a fermé la seule porte qui pouvait déboucher sur un avenir, celle de l'école publique qui, avec des maîtres désintéressés et dévoués comme elle, lui aurait donné accès à des savoirs, aurait suscité son intérêt pour certaines disciplines et en fin de compte lui aurait ouvert la possibilité d'un métier, ce qui l'aurait rendue maîtresse de sa destinée : « Elle ne serait pas là aujourd'hui sans instruction, sans bagage, pour élever son enfant qui n'a pas de papa » (p. 149). Indépendance et rang social lui auraient été assurés par l'instruction et le métier qu'elle donne. Léocadie sait que d'une façon ou d'une autre, elle aurait dompté la « sauvageonne sans col ni licou » (p. 230), aidée par l'intelligence de l'enfant elle-même, en dépit de son opposition caractérielle. « Si on m'avait confié Mira, j'en

aurais fait quelqu'un, car je savais faire sortir le sang d'une roche » (p. 149). Léocadie a parfaitement conscience de la métamorphose qu'elle savait imposer aux enfants. Elle a mené à bien l'apostolat qui était le sien, comme une sorte de sainte laïque, capable des plus grands miracles. Elle le dit sans vanité ni complaisance.

Privées de son enseignement gratuit, laïque et parfois féroce dans ses méthodes, les jeunes filles voient leur avenir absolument dépendant des hommes, les pères, Loulou ou Sylvestre, les frères, s'ils s'en soucient, comme Aristide ou Carmélien préoccupés de vendetta ou d'honneur, le corps de leur sœur étant considéré comme leur affaire, ou les hommes rencontrés, ceux qui épousent et ceux qui n'épousent pas. La rébellion, logique, les mène évidemment vers celui qui n'épouse pas, un passant, plus ou moins possédé par un passé effroyable, sans stabilité, sans fortune et qui pourrait être leur père. Un désastre social.

Mais Sancher ne leur demandait rien, ne les a pas cherchées, bien au contraire, il ne voulait rien d'elles et surtout pas un avenir. Il n'a fait que tenter de les pousser vers des conduites d'émancipation, lui aussi, autrement. L'étrange monologue qui débute le chapitre où la parole est laissée à Léocadie, disant : « Je suis devenue sa maîtresse et sa complice » (p. 139) n'est peut-être pas seulement délire d'une vieille femme toute sa vie frustrée dans son désir féminin. L'emploi du mot complice n'est pas forcément faux. Léocadie, comme Sancher, montrait aux autres un chemin vers la liberté. L'un et l'autre étaient des éveilleurs, capables de ressusciter moins les corps que les intelligences et les vies endormies.

Ce n'est pas tout. Léocadie se vit, comme son père en son temps, impliquée moins dans la lutte des classes que dans la lutte des races. Ayant accompli une ascension professionnelle remarquable et remarquée par les autorités, blanches comme le sont toutes les autorités à son époque, au point qu'« un Blanc […] sorti de France » (p. 142) a fait sur elle un rapport d'inspection qui lui a valu avancement et décoration, elle a

conscience d’être isolée et souhaite donc, après leur avoir montré le chemin, y entraîner le plus de Noirs possible. Pour elle, l’égalité des races est une autre évidence. Si son père cavalait à travers toute la Guadeloupe « pour réveiller l’esprit endormi des Nègres » (p. 141), elle aussi veut « améliorer la race » (p. 144), « travailler pour [s]a race » (p. 141). Elle est très fière de la réussite de ses meilleurs élèves qui, parvenus à d’excellentes situations, cardiologue ou directeur du plus grand lycée de Basse-Terre, « font honneur à notre race » (p. 149), autrement dit sont définitivement admis comme les égaux des meilleurs Blancs.

Il lui arrive aussi parfois de douter de ses certitudes les plus fermes, car elle n’est décidément pas bête, Léocadie. En particulier, elle s’interroge sur le sacrifice qu’elle a fait de sa vie personnelle ; pour la première fois de son existence, semble-t-il, à quarante ans, elle se regarde dans un miroir et elle est atterrée par le spectacle de cette femme si peu soignée, si rustique, si peu féminine qu’il lui renvoie ; elle en vient même à regretter sa couleur de peau comme source de sa laideur. C’est régresser vers des explications contre lesquelles elle se bat au jour le jour pour sauver ses élèves de ce déterminisme racial. Grosse fatigue. Mais nous savons déjà par les historiens et les sociologues que c’est la réussite sur ce plan qui eût été étonnante, laide ou pas, soignée ou pas.

Ce qui nous intéresse davantage, c’est qu’en dépit de sa foi dans les bienfaits de l’instruction, elle n’est pas pour autant asservie aux directives des inspecteurs généraux ni aux programmes décidés à Paris. Elle en vient même à douter que l’amélioration de la race puisse passer par certains types d’apprentissages qu’elle impose, sur ordre, à ses élèves. À quoi bon leur « bourrer le crâne de leçons d’histoire et de géographie locales » ? (p. 144). Fugitive mais ferme remise en question de la pertinence des programmes par rapport à un public précis qui n’a que faire de matières qui ne lui serviront jamais, au contraire du français ou du calcul. On peut toutefois se poser la question du sens de l’adjectif « locales ». S’agit-il

d’un équivalent de régional, auquel cas c’est la matière en général, histoire, géographie qui est mise en cause avec ses innombrables inventaires et chronologies à apprendre par cœur. Mais à l’époque, l’histoire et la géographie étant nationales et les départements d’outre-mer étant partie intégrante de la France, on peut penser que la contestation de l’institutrice est plus générale encore. Si quelqu’un comme Déodat avait été muté en 1939 pour s’être moqué du contenu uniforme de l’enseignement de ces matières, non pertinent au delà des frontières de la métropole, même en 1950-1960, dernière décennie de la carrière de Léocadie, l’aspect purement local et régional n’occupait encore qu’une partie infime des programmes. En tout cas, on peut supposer que, pour elle, bourrage de crâne et non-pertinence des enseignements sont des synonymes. Cette institutrice n’est donc pas une simple courroie de transmission, elle est douée d’esprit critique. Pas plus qu’elle n’est un simple bas-bleu abrité derrière ses livres, elle n’est tout à fait conforme au modèle des « peaux noires masques blancs » dont l’identité vivante s’est perdue sous le déguisement rigide, ce qui fut longtemps le lot des élites dans les colonies. Est-elle si éloignée de Déodat, mutée à Rivière au Sel pour avoir contesté le contenu des programmes ? Entre lui, le limogé, et Léocadie qui a choisi ce trou par idéalisme et résiste de son mieux à certaines sottises des directives ministérielles, on se dit que l’attitude positive de Léocadie, plus discrète, est tout aussi respectable. Elle ne parle pas haut, mais elle fait. On se souviendra au passage que Maryse Condé ne s’est pas contentée de parler de négritude, mais qu’elle est vraiment partie passer des années en Afrique, même si c’était, nous dit-elle, pour s’y embourber[2].

Une preuve supplémentaire de l’indépendance de Léocadie par rapport aux circulaires est donnée dans son enseignement du français. Elle ne se contente pas des programmes officiels du brevet. Elle découpe dans une revue locale, *La Guadeloupe pittoresque*, de quoi intéresser de petits élèves guadeloupéens

et elle leur fait apprendre par cœur une récitation qui leur parle de ce qu'ils connaissent et en chante la beauté. Ce qui les touchera sans doute plus que les poèmes de Du Bellay, Ronsard ou Lamartine parlant d'une nature dont tout leur est inconnu, les fruits, les fleurs, les feuilles et les branches, sans même parler des saisons. Sans cris et sans grands gestes, par son simple bon sens et par son instinct pédagogique, Léocadie innove et mène une sorte de révolte ou même de révolution à bas bruit. Certes le Dr Dominique Guesde « reste à la fois le Blanc et le nanti », comme l'écrit Jack Corzani[3], mais contrairement à la plupart des auteurs de son époque, il a donné une peinture honnête et précise de la vie quotidienne en Guadeloupe « sans passer sous silence l'existence d'une population colorée ». Il est en quelque sorte le premier à « proposer de précieux clichés d'une Guadeloupe disparue » et aimée, celle du début du siècle. Or, Léocadie lit *La Guadeloupe pittoresque* et aussi probablement *La Guadeloupe littéraire* où ont paru nombre des poèmes de Guesde. Et elle en a immédiatement retenu l'aspect novateur par rapport au chœur banal des autres écrivains guadeloupéens dont le regard reste invariablement de nature exotique et qui, s'ils parviennent à apercevoir des Noirs dans le décor, les réduisent à des stéréotypes sans nuance et sans rapport avec la réalité. Sur ce point donc, Léocadie, qui prendra sa retraite en 1960, est largement en avance sur son temps et elle prend des libertés qui ne seront officiellement autorisées que bien plus tard. Jack Corzani cite encore comme un événement considérable le rapport confidentiel envoyé par un inspecteur général qui, en 1947, après la départementalisation, préconise de faire dans les territoires d'outre-mer « une large place à l'histoire et à la géographie physique, biologique humaine et économique des Antilles ». Et il commente : « c'est dire qu'avant cette date (et même après) l'enseignement ne tenait aucun compte des particularités locales[4] ». Ainsi, cette institutrice hors pair a le tort, comme toute sa génération, aussi bien en métropole, d'être née trop tôt et de se trouver dans la situation impossible des déclassés, de ceux qui ne peuvent être

à l'aise nulle part. Certes cela la conduit à l'aigreur, à la transformation de ses souffrances personnelles et de ses frustrations en conduites dont elle sait analyser avec une terrible lucidité la sauvagerie régressive et dont on se dit que le contexte ancien de l'esclavage (les punitions infligées à ses élèves qui n'ont rien d'inventé et se pratiquaient effectivement dans les cours d'écoles) y a autant de part que les formes contemporaines d'un nationalisme inquiétant (peur de l'étranger transformé en bouc émissaire). Mais cette même lucidité lui permet aussi de porter autour d'elle un regard contestataire. Elle conçoit très bien à quel point l'ordre dit naturel des choses est en fait artificiel et aliénant, à commencer par la situation des institutrices dans la première moitié du XX^{e} siècle, à continuer par le système scolaire mis en place à une autre époque et sous d'autres cieux et à finir par la claire vision de l'égalité d'intelligence entre filles et garçons et l'inégalité de leurs chances de réussite. Certes elle ne remet pas en question l'ordre établi de façon spectaculaire ou même visible ; elle ne saurait imaginer de vastes mouvements d'opinion, une révolution ou même des réformes d'ensemble. Léocadie n'attire pas l'attention. Mais elle agit au jour le jour, discrètement, pour infléchir ce qu'elle peut, pour donner à ses élèves ce qui est à sa portée. Le grand fracas des déclarations et des manifestes, c'est bon pour les hommes des générations qui suivent. Déodat, Sancher, communistes, tiers-mondistes, indépendantistes. Maryse Condé n'y croit pas trop non plus. Pour elle, les hommes engagés sont souvent des bavards plus que des hommes d'action fiables. « Donneurs d'ordres. Donneurs de leçons. Comme toujours. Et je me disais : pas pour moi[5] », écrit-elle à propos des polémiques du mouvement de la créolité. Agissant de façon beaucoup moins spectaculaire que les deux hommes qu'elle fait fuir, Léocadie a certainement la préférence de son auteur.

Mais elle est tout de même intellectuellement plus proche de ces hommes non conformistes que sont Déodat Timodent et Francis Sancher, que de toutes les autres femmes.

Passons sur les plus âgées, car elle est bien loin devant ses contemporaines, devant Man Sonson, par exemple, à qui il faut sa ration de rhum pour accepter le mariage de son fils avec une Blanche.

Mais il se tromperait en effet lourdement celui qui la percevrait comme une timorée face aux jeunes femmes ouvertement rebelles et contrevenantes du roman, aussi bien de la génération des mères, Dodose Pélagie ou Dinah qui s'échappent en entretenant des liaisons adultères, que de la génération des filles, Vilma et Mira qui font cependant beaucoup mieux. Elles ont l'une et l'autre une liaison qu'elles ont provoquée avec un homme, le même d'ailleurs, beaucoup plus âgé qu'elles, de mauvaise réputation, qui ne leur offre aucun avenir, et dont, mieux encore, elles ont l'une et l'autre un enfant, ce qui conduit ces deux jeunes filles bien nées à être des mères célibataires, Mira arrivant en tête des transgressions puisqu'elle a commencé sa carrière de révoltée par un inceste avec son demi-frère blanc. Mais ces transgressions remarquables ne vont qu'au plus près, elles sont des rébellions contre l'ordre familial patriarcal, des refus de l'autorité la plus proche, celle des pères. Léocadie dont le père était un rebelle, ce qui lui a permis de pousser sa fille vers des études ou du moins de la laisser libre d'en faire et de vivre de son travail, va beaucoup plus loin qu'elles toutes, car elle fait le procès de structures beaucoup plus vastes que la famille : l'ordre social, l'ordre culturel en pays dominé et l'inégalité des sexes. À sa façon, silencieuse, elle est en avance même sur les beaucoup plus jeunes qui ne se comportent et ne se pensent même pas encore comme des individus indépendants de leur famille.

Et puis l'institutrice garde les yeux ouverts ; elle est sensible à tout ce qui l'entoure, gratuitement, parce qu'elle sait regarder et que ce qu'elle voit est beau. Elle est sensible à la voix de la mer, dont elle sait que nous sommes nés, à la beauté du matin qui se lève qu'elle ne manque jamais, à la grâce des ignames qui poussent dans les jardins. Le charme de sa petite école de campagne qui n'a l'air de rien mais arbore des couleurs

fraîches et s’abrite sous de très beaux manguiers la touche, comme la touchent les poèmes qui chantent vraiment la Guadeloupe. Et elle est attentive au destin de ses élèves, car elle aime ses enfants, elle aussi, mais pour eux.

Eia pour Léocadie !

---

1 Antoine Prost, *Histoire de l’enseignement en France (1800-1967)*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 1968, chap. « Les instituteurs de la République, 1880-1940 », p. 376-395.

2 Maryse Condé, « Éloge de Saint-John Perse », *Europe*, « Saint-John Perse », nov.-déc. 1995, p. 20-25.

3 *La Littérature des Antilles-Guyane françaises*, Tome II, « Exotisme et régionalisme », Fort-de-France, Désormeaux, 1978, p. 72.

4 *La Littérature des Antilles-Guyane françaises*, Tome II, p. 94.

5 « Éloge de Saint-John Perse », art. cit., p. 24.

8

Transgression et barbarie dans les destinées féminines romanesques de Maryse Condé

Fabienne VIALA

Les protagonistes féminines des romans de Maryse Condé empruntent souvent des modes de vie qui sortent des sentiers battus et qui les conduisent à aller contre le destin tout tracé qui les attendait, en tant que femmes et en tant qu'Antillaises. La rébellion sous diverses formes, contre l'ordre patriarcal et familial, contre les attentes et les fantasmes de sociétés masculines et coloniales, est en germe chez la femme que Condé veut peindre.

À ce sujet, quand on lui demande si elle se considère comme féministe, Maryse Condé répond sans ambages :

> « J'ai été élevée par ma mère et ma grand-mère, deux caractères forts. Tout comme mes sœurs. Et comme les autres femmes que j'ai connues en Guadeloupe. Elles n'abdiquaient pas face à l'adversité. Je ne me considère pas comme une féministe. J'écris sur ce que je connais[1]. »

Au-delà de l'étiquette réductrice de l'écriture féminine, Maryse Condé questionne l'identité culturelle antillaise par le prisme de personnages féminins qui condensent les impasses

de l’aliénation identitaire et la volonté de reconquérir une essence culturelle hybride.

La transgression de codes normatifs pour appréhender une identité mise sous clé – intime, artistique, politique – devient un schéma narratif opérant dans de nombreux « romans de destinées », réitéré sous diverses formes métaphoriques – sauvagerie, cannibalisme, sorcellerie – qui deviennent autant d’attributs féminins de l’émancipation.

Femme cannibale, femme Caliban ?

Les femmes dans la fiction de Maryse Condé entreprennent de reconquérir leur destinée et s’emploient dès lors à refuser le destin tracé pour elles par d’autres, à s’émanciper des modèles dominants qui les oppressent et de lois édictées majoritairement par les hommes dans un contexte colonial. Le cannibalisme féminin est l’expression métaphorique de cette libération. Dans son essai *Todo Caliban*[2], Roberto Fernández Retamar rappelle que le nom de Caliban est une anagramme forgée par Shakespeare dans *La Tempête* sur le terme « cannibale », désignant les pratiques anthropophages des Indiens caraïbes. Caliban est l’esclave noir de Prospero, il est celui qu’on soumet mais dont on ne peut se passer, celui qui sait où trouver le bois pour faire le feu[3] ; il est aussi le sauvage qui ne sait pas parler et à qui Prospero inculque sa langue. Pour Retamar, le couple Prospero/Caliban devient une métaphore des rapports d’aliénation entre colonisateur et colonisé, une allégorie pour reconsidérer la question de la transculturalité caribéenne[4]. Or cette allégorie semble particulièrement intéressante à la fois pour caractériser le parcours féminin de certaines des protagonistes de Maryse

Condé, mais aussi pour mesurer l'évolution de ces destinées transgressives.

De manière précoce, le deuxième roman de Maryse Condé, *La Vie scélérate*, fait déjà apparaître la métaphore cannibale en la personne de Thécla, la mère bien peu maternelle de la narratrice, animée d'une farouche volonté de se libérer du joug patriarcal et conjugal. Elle appartient à la lignée douteuse du Soubarou, fille rebelle qui refuse la destinée domestique et bourgeoise pour laquelle on l'a éduquée, elle s'éveille à la politique, dévolue jusque-là aux fils de la famille, voyage en Europe et aux États-Unis où elle écrira une thèse sur les révoltes noires à Haïti et vivra dans une communauté rasta. Pourtant, issue d'une petite bourgeoisie noire émergeant après l'abolition de l'esclavage, elle n'assume pas ses origines familiales, et se détourne violemment du chemin que ses parents avaient tracé pour elle, avec une jouissance barbare :

> « Moi Thécla Louis, j'ai assassiné père et mère. J'ai planté un glaive dans leurs cœurs. J'ai laissé couler leur sang. Je m'en suis pourléché les babines ! […] Ils me faisaient honte, je leur reprochais d'être trop noirs, d'être sans instruction[5]. »

Cette image de la femme en cannibale, la bouche chaude du sang de ses propres parents, va se renforcer au fil des œuvres, jusqu'à prendre une ampleur systématique dans *Histoire de la femme cannibale*. Rosélie, le personnage principal du roman, porte elle aussi un prénom qui, sans être une anagramme, se veut une forgerie très symbolique qui allie le nom de son père et le nom de sa mère. Or, elle aussi, comme Thécla, fait le choix assassin d'abandonner son île natale et sa famille, quitte à répondre absente au chevet de sa mère malade. Lorsqu'elle découvre que son défunt mari, respectable professeur d'université, entretenait une liaison homosexuelle avec l'un de ses étudiants, elle y voit un châtiment de cette faute initiale : « Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter pareil calvaire ? Qu'est-ce que j'expie ? Toujours la même faute. Il n'y a pas de pardon pour les filles assassines[6] ».

La narration rhapsodique du roman alterne les peines du deuil qu'essaye de faire la protagoniste et les souvenirs de son passé conjugal, apparemment descriptifs, qui dévoilent en fait au lecteur la cage conjugale où elle vivait. Stephen le tout-puissant, professeur blanc admiré à l'université du Cap, auteur d'une étude sur Yeats, en est la pierre angulaire. Rosélie, quant à elle, n'occupe qu'une position périphérique, guadeloupéenne en terre africaine – de nombreux Africains n'ont jamais entendu parler des Antilles françaises –, femme noire sans emploi qui a relégué son art, la peinture, au rang de simple hobby. Mais là encore, on se rappelle que c'est encore à Stephen qu'il revient de baptiser ses toiles. La disparition de son époux coïncide donc d'abord dans le parcours de Rosélie à une phase de négation d'elle-même, perdue dans un corps de femme qu'elle n'a jusqu'alors habité que par réfraction, comme une excroissance dépendant de celui qui lui donnait statut et identité : « Stephen disparu, elle n'était plus rien. Une masseuse, un médium, une *curandera*, appelons ça comme on voudra ! Rosélie Thibaudin, guérison de cas incurables[7] ».

Le parcours identitaire libérateur de Rosélie est figuré par le cannibalisme féminin, sous l'égide de l'épigraphe liminaire de Michaux tirée de *Un barbare en Asie*. Rosélie est une figure barbare en ce sens qu'elle ne correspond pas à la culture dominante, doublement exilée, Antillaise en terre noire africaine, épouse d'un universitaire blanc mystérieusement assassiné. Quand Dido sa confidente lui avoue qu'elle n'aimait guère Stephen, parce qu'il l'empêchait d'être elle-même, la réponse de Rosélie se fait sous forme d'autoportrait barbare :

> « Mais qui suis-je ? Quelle bête, quel poisson carnivore ? Mes dents sont aiguës, ma langue, bifide. Parfois on me voit avaler d'un seul coup les insectes qu'attire mon odeur de frais. Les chauves-souris sont mes sœurs : à moitié rat, à moitié oiseau ; mal à l'aise dans la clarté du grand jour[8]. »

De manière significative, la position subalterne dans laquelle Rosélie s'est complu pendant sa vie d'épouse la rend sensible à la subalternité raciale et historique d'autres femmes

qui l’ont précédée. Son parcours personnel et individuel devient l’emblème de l’oppression donnée en héritage à des générations de femmes noires. Ainsi, ses talents de guérisseuse la conduisent-elle au chevet d’un ancien maître blanc. C’est alors que son don d’empathie fait ressurgir les humiliations subies par les femmes esclaves durant des siècles :

> « Ce regard la plaque, rigide, contre le mur. Il lui semblait qu’il la renvoyait à d’anciennes places, à des rôles assignés autrefois. Debout, derrière les sièges des maîtres, à agiter des éventails de plumes de paon pour chasser les mouches et rafraîchir leurs épaules en sueur. Couchée, jambe écartée, chair à plaisir du Maître. Dos courbé, lacéré par les coups de fouet de l’Intendant[9]. »

Or, aussi passive sous le joug conjugal que sous le joug colonial, l’attitude de Rosélie est emblématique de la frustration permanente qui l’habite et elle choisit la fuite, se glissant dans le couloir pour échapper au regard incisif du vieillard.

De la même manière, il lui faudra les dix jours que dureront l’enquête de l’inspecteur Strand, et la découverte de la double vie adultérine et homosexuelle de l’époux adulé pour enfin regarder en face l’aliénation identitaire dans laquelle elle s’était enfermée. L’enquête et le mystère qui plane autour de la mort du mari permettent au personnage d’entreprendre un parcours thérapeutique, défaisant les liens d’un mariage curatif, où Stephen avait joué le rôle du mentor, unique source et référence pour lui donner accès à la conscience d’elle-même : « Il était le Maître Nageur, elle était la Naufragée. Il était le Chirurgien. Elle était l’opérée du cœur[10] ».

La culture dominante – celle du mari blanc spécialiste de poésie anglaise – a rongé l’identité de l’Antillaise noire, et de même que Prospero apprit le langage à Caliban, c’est Stephen qui normait l’expression artistique de Rosélie, nommant ses toiles, critiquant ses excès, la cantonnant à l’espace périphérique du hobby. La barbarie de sa femme déplaît à Stephen car elle est le germe d’un calibanisme qui caractérise pleinement son identité. Petite fille déjà, Rosélie dessinait des

viols à l'école primaire et rétorquait avec aplomb à son institutrice qui s'en inquiétait qu'on la violait tous les jours, « mon papa, ma maman, tout le monde[11] ». Jeune étudiante esseulée à Paris pendant ses études de droit, elle se réchauffe le cœur en achetant sur les quais une reproduction d'un bois gravé d'André Thevet « festin chez les Indiens Tupinambas cannibales » et renchérit : « toujours les cannibales m'ont interpellée[12] ».

Mais Rosélie s'est efforcée de refouler cet intérêt, et de Césaire, elle n'a pas lu *Une tempête* mais seulement *Cahier d'un retour au pays natal*. Le parcours identitaire du personnage va donc passer par une réappropriation de la part du Caliban qui est en elle. Ainsi, pour assumer son identité culturelle antillaise guadeloupéenne, elle va choisir la voie d'un cannibalisme artistique, et exprimer l'imagerie sauvage qui l'habite à travers ses toiles. Il semble bien que le cannibalisme féminin dans ce roman acquière une dimension allégorique plus dense : il ne s'agit plus seulement d'une métaphore pour dire l'altérité féminine et crier sa soif d'indépendance, comme dans le cas du parcours de Thécla, prise dans le dilemme d'une culture non assumée, mais d'une image ancrée dans l'imaginaire collectif – Caliban l'esclave qui déchaîne la tempête –, qui acquiert dès lors une force paradigmatique. Rosélie devient l'expression d'une nécessaire mais problématique émancipation culturelle caribéenne, entre l'héritage blanc et l'héritage noir, une possible voie médiane transculturelle qui serait l'expression artistique d'une sauvagerie irréductible, une identité intraduisible par la langue du colon ou par la violence du colonisé.

Parce qu'elle portait en elle une béance identitaire, Rosélie avait trouvé refuge dans le giron masculin de l'homme blanc, instruit et ouvert d'esprit, sans s'apercevoir qu'elle s'enfermait à double tour dans le cliché consensuel du couple mixte. Elle rencontre aussi des femmes sur son chemin qui jouent le rôle de figures tutélaires transitionnelles, comme Simone, qui lui fait lire Mandela et Fanon et l'ouvre à des questionnements

politiques et identitaires, où Fina qui apprécie sa peinture et l'encourage à exprimer son imaginaire atypique[13]. Mais ces dernières restent encore prises dans les rets d'une contre-culture politique qui ne satisfait pas le manque identitaire et culturel de Rosélie. C'est Fiéla, la femme cannibale dont le procès défraye la chronique dans la *Tribune du Cap*, accusée d'avoir tué son mari et d'avoir pratiqué des rituels sataniques sur son cadavre, qui va éveiller Rosélie de sa torpeur par un effet de miroir[14]. Comme Rosélie, Fiéla guérissait les cas désespérés. Sa photo dans la presse lui fait l'effet de celle d'une jumelle dont elle aurait été séparée à la naissance et qu'elle aurait retrouvée cinquante ans plus tard :

> « Debout entre ses gardes, une grande gaule de femme, comme moi, la figure énigmatique, comme moi, se préparant à ajouter son nom à la liste déjà longue des folles et des sorcières. Nul ne saurait jamais la vérité […] à présent, les deux histoires se mêlaient dans sa tête. Où commence la mienne où finit la sienne[15] ? »

Le dialogue imaginaire que Rosélie tisse avec la femme cannibale, tandis que cette dernière reste muette pendant tout son procès, ne fait pas seulement écho aux talents de guérisseuse de celle qui peut faire sortir de leur silence les victimes des pires traumatismes. Il devient le fil narratif qui accompagne l'émancipation de Rosélie à mesure qu'elle mène sa propre enquête et déconstruit la légende hagiographique de Stephen. Le personnage féminin surmonte son complexe d'infériorité, exprimé dans cette question lancinante : « qu'avait-elle accompli, elle, dont puisse se glorifier la race ? » En guise de paradigme, le roman s'achève sur sa fièvre créatrice, habitée par un génie barbare assumé qui engendre le tableau qu'elle intitule « femme cannibale » :

> « Sourdement, elle sentait se réveiller en elle l'impatiente clameur de ses entrailles se préparant à l'enfantement. Enfin elle s'approcha du carré de toile et avec détermination, elle se mit à peindre. Fiéla est-ce toi ? Est-ce moi ? Nos deux figures se confondent[16]. »

La violence cannibale trouve à s'exprimer par la peinture, et « Femme cannibale » devient le titre du tableau en écho au titre du roman. Rosélie retrouve un langage qui lui est propre, et qui n'est plus l'écho de celui que Stephen lui inculquait, dans une peinture carnassière, conquérante, de même que le roman de Maryse Condé se voit petit à petit mangé par les mots que Rosélie adresse à Fiéla. Ce qui était au départ construit comme une enquête, aux indices adultérins dans un contexte conjugal, devient un texte cannibale qui ronge la figure dominante de Stephen pour lui substituer celle de Fiéla, esclave d'un mari dont elle a su se libérer par la force. Fiéla la sorcière, qui a déchaîné sa vengeance sur son oppresseur, fait figure de Caliban. Rosélie, par contre, choisit d'exprimer sa révolte par l'expression picturale et artistique en créant et en nommant son œuvre. Elle choisit la métaphore et la diffraction esthétique pour assumer pleinement la culture hybride dont elle est issue[17]. Elle devient une allégorie métatextuelle de la perspective narrative de Maryse Condé.

Sorcières et femmes barbares

Contrairement à Rosélie, Célanire n'a aucune peine à transgresser les codes tant de la société africaine que de la société coloniale pour libérer les femmes d'une tutelle sexuelle et sociale. Celle qui a le cou coupé, stigmate d'une tentative d'infanticide, survit pour mener à bien une mission émancipatrice. En Côte d'Ivoire, au début du siècle, dans la première partie du roman, elle prend en main un internat qui devient le refuge des femmes opprimées :

> « Elle avait une mission de faire de cet humble Foyer des métis un monument qui survivrait dans les mémoires. Pour la première fois dans l'histoire de la colonie, l'école du Foyer présentait quatre filles au certificat

> d’études primaires indigène. Les Africains asservissaient et mutilaient les femmes. Les Français ne leur apprenaient qu’à tenir une aiguille et manier une paire de ciseaux. […] C’est que les colonisateurs étant hommes ne se préoccupaient que des hommes[18]. »

Chez Célanire, la mission « féministe » est partie prenante d’une mission universelle bien plus large, puisque le foyer des métis se doit d’être le lieu de rencontre qui ferait naître, croître et se multiplier l’amour entre les races. Elle y accueille Tanella, une des concubines de l’oncle du roi Mawourou, après qu’elle se soit défendue en lui plantant un coup de couteau. Elle refuse l’excision des fillettes du foyer, qu’elle éloigne de leur famille (p. 41). Elle métamorphose le jardin, y fait planter des arbres fruitiers et inculque hygiène et propreté aux enfants. Hakim, malgré ses réticences, trouve qu’il a l’apparence de l’Éden dont Célanire est la magicienne. À Bingerville, Célanire défend la culture africaine en ouvrant un musée ethnographique et fait de son foyer un instrument d’intégration et de conquête sociale pour les autochtones et les métisses :

> « Ainsi, relativement fortunées, sachant lire et écrire elles firent de beaux mariages et contribuèrent à la naissance d’une véritable aristocratie dans le pays. Quant aux orphelins du Foyer, ils formèrent le premier contingent des éducateurs ivoiriens. Certains tâtèrent de la politique et s’assirent sur les bancs de l’Assemblée Nationale à Paris[19] ».

La femme qui va contre les lois et les traditions dominantes – familiales, conjugales, coloniales – est souvent regardée comme une sorcière fielleuse, adjectif sur lequel était construit le prénom de la femme cannibale. La sorcellerie et ses diverses expressions barbares se font l’écho métaphorique de la transgression et de l’émancipation féminine.

Le foulard de Célanire, qu’elle assortit à ses tenues, revient comme un leitmotiv pour rappeler la barbarie première. Tous se méfient mais tombent étrangement sous son charme, et le mystère plane sur ce cou coupé que le lecteur identifie par la mention du fait divers liminaire :

> « Cette histoire est inspirée d’un fait divers. À la Guadeloupe, en 1995, un bébé fut trouvé, la gorge tranchée, sur un tas d’ordures. Les imaginations allèrent bon train à travers le pays. La mienne comme les autres[20]. »

Maryse Condé justifie ici d’emblée un choix esthétique et générique : l’hybridation de l’imaginaire et de l’histoire, au sein d’un récit fantastique dont le cadrage réaliste est donné par un ancrage historique colonial. La sorcellerie et les pouvoirs surnaturels de cette étrange enfant qui porte le stigmate de l’oppression blanche, masculine et patriarcale, sont une nouvelle métaphore barbare sur laquelle se construit le parcours identitaire transgressif du personnage féminin.

Célanire inquiète, on dit qu’elle a des pouvoirs maléfiques, elle a « la beauté du diable », on pense qu’elle est pour quelque chose dans la mort de Charlotte, la femme de Thomas de Brabant, son amant, qu’elle a comme ensorcelé. Castration dont Célanire fait son arme : celle à qui l’on a coupé le coup coupe à son tour. Déjà petite, elle se détourne de sa mère adoptive et « chaque fois qu’elle avait fini de la lotionner, de la pomponner, Célanire vomissait exprès sur ses casaques[21] » et on dit même qu’elle aurait envoyé Ogokpi, le démon auquel on l’avait sacrifié, pour égorger cette mère rejetée, sous l’apparence d’un gros chien noir. Elle envoie au bagne les hommes qui se refusent à elle, Papa Doc d’abord, son propre père adoptif, Hakim ensuite, qu’elle tente de séduire avec une violence toute masculine mais dont elle ne pourra soumettre les inclinations homosexuelles. Et elle se venge de ceux qui lui ont volé ses origines, Yang Ting et Kung Fui[22], allant jusqu’au Pérou pour accomplir le massacre :

> « Le corps de Yang Ting était nu, couvert de morsures, de profondes entailles, de griffures, de contusions. Pourtant le détail qui portait l’horreur à son comble, c’était le sexe qui avait été arraché et placé, tel un cigare, dans la bouche entrouverte[23]. »

Outre la vengeance, l'expression de la barbarie intrinsèque de la femme rebelle est sans doute l'absence de descendance, comme si toute procréation lui était interdite. On se rappelle que Caliban n'engendra pas de fils après l'échec de sa tentative de viol sur Miranda et crie avec une ironie enragée à la face de Prospéro : « Quel dommage que tu m'en aies empêché ! J'aurais peuplé cette île de Calibans[24] ». Dans le cas des femmes barbares romanesques de Maryse Condé, le prix de la rébellion contre l'ordre colonial semble être celui du ventre vide ou de la fausse couche. Ainsi, les images de sorcellerie associée à la femme rebelle s'accompagnent-elles d'une série de variations sur le thème du dévoiement des attributs maternels : bébé coupé comme Célanire, maman marâtre, violences utérines nécessaires pour qu'advienne la libération identitaire du corps féminin.

La maternité n'est manifestement pas l'apanage des femmes rebelles. Dans *La Vie scélérate*, Thécla s'est fait « mettre un ventre » par un fils d'ambassadeur qui ne reconnaîtra jamais l'enfant, mais elle cherchera toujours à déléguer ce fardeau à des mères de substitution. Retournant la polygamie antillaise en son contraire, elle sera la femme des deux frères Pastor et refusera toujours les canons de la famille traditionnelle. Ni Fiéla, ni Rosélie n'ont enfanté. On dit de la première que « ses seins portaient une bile qui tachait son linge aux heures des diaboliques tétées », qu'« au lieu d'intestins, son ventre abritait un entrelacs de serpents[25] » : « Ce n'était pas nouveau. Est-ce que les femmes n'ont pas toujours été accusées d'être des sorcières ? L'histoire remonte au temps longtemps ! Pour l'Europe, au Moyen Age[26] ». De même, le génie créateur que Rosélie refuse d'assumer est associé à une maternité niée, comme pour mieux exprimer cette sauvagerie en germe :

> « Cependant une fois les eaux perdues et la délivrance survenue, elle se détachait de sa création. Plus grave, elle la prenait en grippe comme une marâtre qui rêve de jeter son nouveau-né dans une décharge publique, enveloppé ou non d'un sac plastique. Alors pourquoi continuait-elle de peindre ? Parce qu'elle ne pouvait faire autrement[27]. »

Fille indigne, la terre mère lui est devenue inhospitalière : « personne n'a jamais vu un nouveau-né qui se refait fœtus. Le cordon ombilical est coupé. Le placenta enterré[28] ». Et par voie de conséquence, elle n'a pas pu être mère à son tour : « D'abord je n'ai pas voulu de la maternité. Puis que la maternité n'a pas voulu de moi quand peut-être j'aurais voulu d'elle[29] ».

Pourtant, dans son art de *curandera*, pictural ou thérapeutique, Rosélie, de même qu'elle a trouvé des figures tutélaires parviendra à se doter d'une descendance. Ainsi la petite Judith Bartok, kidnappée et violée par trois hommes à l'âge d'à peine huit ans et que seule Rosélie parvient à soulager : la petite lui dira : « Quand je serai grande, je serai peintre comme toi ».

Chez Célanire aussi la maternité est problématique. Comme promise dès la naissance à une malédiction, ne connaissant pas la véritable identité de sa mère génétique, elle neutralise les ardeurs de son époux par de fortes doses de laudanum et choisit le saphisme pour exprimer son rejet de la société africaine traditionnelle. Tanella en Côte d'Ivoire, puis Amarante en Guadeloupe découvrent dans les bras de Célanire la jouissance sexuelle après avoir été des objets au service de leurs maris.

Mue par le désir de vengeance et le désir de semer la mort, la sorcière insoumise n'est pas fertile, et aucune vie ne peut naître de son ventre. Pourtant, sa mère Tonine est l'objet d'un culte et sur sa tombe les femmes prient pour tomber enceinte. En lui élevant un mausolée, Célanire semble se réconcilier avec l'enfantement qu'elle a refoulé et l'ultime amour que ressent Ludivine à son égard, croyant la perdre, est le signe avant-coureur d'une maternité assumée : « S'il te plaît ! C'est tout ce que je peux être à présent : une bonne mère[30] ».

Enquête féminine et transgression narrative

Dans les destinées féminines mises en fiction par Maryse Condé, l'enquête offre un schéma narratif efficace pour mettre au jour les chemins qui mèneront à l'affirmation de soi. Cadre diégétique ou motif transversal, l'investigation sous diverses variations poétiques fonctionne comme un miroir de l'écriture qui permet à l'auteur de questionner sa place d'écrivain antillaise dans la culture mondiale d'expression française.

La narratrice de *La Vie scélérate*, Claude, enfant mal aimée de Thécla, arrachée à ses racines guadeloupéennes, transgresse un tabou familial pour tordre le cou aux secrets familiaux et redessiner les ramifications de son arbre généalogique[31]. Elle cherchera malgré l'interdiction du patriarche, le Soubarou, et la distance entretenue par la branche maternelle, à faire la lumière sur les figures honnies de sa généalogie, comme le cousin Bert renié après avoir épousé et mis enceinte une Normande malgré l'interdiction paternelle, et mort de chagrin, suicidé, dans le froid de la métropole. Elle retrouvera sa cousine, petite-fille de Bert, qui comme elle s'appelle Louis. Elle tentera par l'écriture de recoudre, comme on a recousu le cou de Célanire, les lambeaux et les morceaux de son histoire familiale, mis bout à bout dans un texte qui exhibe les difficultés de l'historiographe débutante tout en se donnant un modèle masculin. C'est en effet son oncle paternel, Jean, qui était l'auteur du premier livre d'histoire de la Guadeloupe. La sauvagerie des Louis – Soubarou veut dire sauvage – qui était jusque-là un attribut masculin, devient la voie de la femme qui s'affirme comme narratrice et historienne pour panser les plaies de la famille antillaise. Thécla reprochait à ses parents d'être trop noirs et sans instruction, elle n'assumait pas la blessure coloniale originaire. Claude, sa fille, se tourne vers une réhistoricisation narrative qui transgresse les tabous familiaux et sort de l'impasse de l'aliénation et de l'oubli, à

l’instar de la romancière qui refait, elle, l’histoire antillaise par la fiction.

Histoire de la femme cannibale se superpose aussi à l’enquête menée pour élucider l’assassinat de Stephen. Les contacts réguliers de Rosélie avec l’inspecteur Strand convoquent sous forme pastichée les codes du roman noir :

> « Dans les romans noirs, des amateurs jouent souvent aux détectives et se piquent de résoudre des mystères. Ils dressent des listes de suspects, interrogent ceux qui ont connu la victime, comparent des témoignages, des photographies. À travers les radotages de sa mère, Rosélie avait conclu que Stephen avait été un garçonnet puis un adolescent obéissant et sans histoire. […] Rosélie se rendait compte qu’elle devait enquêter ailleurs. Ses sources ne lui fournissaient que l’image officielle, celles des notices nécrologiques et des articles hagiographiques de la Tribune du Cap[32]. »

Quand Rosélie se résout à fouiller le bureau et l’ordinateur du mort, elle se sent comme « un détrousseur de cadavres[33] » : « on nageait en plein polar. Agatha Christie ou Chester Himes ? *Le meurtre de Roger Acroyd* ou *La reine des pommes*[34] ? ». L’investigation finit par faire déchoir Stephen du piédestal qui enfermait Rosélie dans une posture passive d’adoration et lui permettra d’accepter sa vocation artistique et sa barbarie endormie.

Dans *Célanire cou-coupé*, le genre fantastique, explicite dans la précision de l’éditeur (*Célanire cou-coupé*, « roman fantastique ») permet de tendre en filigrane le fil narratif de l’investigation : l’ambiguïté de l’interprétation surnaturelle, non attestée, est relancée par les multiples enquêtes intradiégétiques : celle de Matthieu, qui veut blanchir Papa Doc des accusations de pédophilie et d’inceste portées par Célanire, celle d’Amarante, délaissée par son amante et qui cherche à comprendre d’où vient le mal ; mais surtout, celle de la voie narratrice anonyme, qui indice après indice, nous met face aux pouvoirs surnaturels de son héroïne, prenant ses distances avec les idées de ceux qui *malparlaient* pour peu à peu accréditer la thèse du démon qui habite Célanire.

Ce démon est celui de l'invention et de la création ; de même que Claude, narratrice et historienne, de même que Rosélie qui s'affirme comme peintre, Célanire se fait *alter ego* de la romancière guadeloupéenne dans une ultime métaphore métatextuelle, où l'émancipation féminine se dit bel et bien par le pouvoir de la fiction :

> « Elissa savait comme Thomas de Brabant que Célanire ne disait jamais la vérité vraie. Elle en était venue à prendre son amie pour une tireuse de contes qui métamorphose à fantaisie le matériel oral, une romancière qui rédige son autobiographie, ajoute, supprime, rallonge, ampute tel ou tel chapitre selon son humeur de l'instant[35]. »

---

1 Entretien de Maryse Condé avec Elisabeth Nunez, *Le Courrier de l'Unesco*, novembre 2000.

2 Roberto Fernández Retamar, *Todo Caliban*, La Habana, Letras Cubanas, 2000.

3 William Shakespeare, *The Tempest*, Acte I scène 2, « We cannot miss him : he does make our fire / Fetch in our wood and serves in offices / That profit us », Paris, Gallimard, Folio Théâtre, p. 129.

4 Roberto Fernández Retamar, *Todo Caliban*, *op. cit.*, p. 26 : « ¿Qué es nuestra historia, qué es nuestra cultura, sino la historia, sino la cultura de Caliban ? »

5 *La Vie scélérate*, Paris, Seghers, 1987, p. 192.

6 *Histoire de la femme cannibale*, Paris, Mercure de France, 2003, p. 282.

7 *Ibid.*, p. 125.

8 *Ibid.*, p. 159.

9 *Ibid.*, p. 105.

10 *Histoire de la femme cannibale*, *op. cit.*, p. 278.

11 *Ibid.*, p. 160.

12 *Ibid.*, p. 221.

13 *Ibid.*, p. 61 et 136.

14 *Ibid.*, p. 141.

15 *Histoire de la femme cannibale*, *op. cit.*, p. 272.

16 *Ibid.*, p. 317.

17 En ce sens, elle s'apparente à Ariel, le génie des vents, que Retamar représente comme une allégorie de l'intellectuel.

18 *Célanire cou-coupé*, Paris, Robert Laffont, 2000, p. 51.

19 *Célanire cou-coupé*, *op. cit.*, p. 90.

20 *Ibid.*, p. 7.

21 *Ibid*., p. 181.

22 Ils firent croire à sa mère, Tonine, que la nouvelle-née était morte à la naissance pour la vendre, à la place du bébé de Pisket, en sacrifice au démon pour favoriser la carrière politique du blanc Agénor de Fouques Timbert.

23 *Histoire de la femme cannibale*, *op. cit*., p. 224.

24 « Thou didst prevent me ; I had peopled else / This isle with Calibans », *The Tempest*, *op. cit*., p. 135.

25 *Histoire de la femme cannibale*, *op. cit*., p. 211.

26 *Ibid*., p. 212.

27 *Ibid*., p. 126-127.

28 *Ibid*., p. 246.

29 *Ibid*., p. 247.

30 Ce sont les derniers mots du roman, prononcés par Célanire qui regagne depuis des années la couche conjugale en priant Thomas de lui faire un enfant.

31 *Tree of life* est la traduction anglaise de *La Vie scélérate*.

32 *Histoire de la femme cannibale*, *op. cit.*, p. 229.

33 *Ibid*., p. 234.

34 *Ibid*., p. 281.

35 *Célanire cou-coupé*, *op. cit.*, p. 196.

9

Lectures monstrueuses

Le fantastique dans *Célanire cou-coupé*

Dawn FULTON

Parmi les écrivains antillais francophones, Maryse Condé se distingue par le dialogue soutenu qu'elle a établi avec le corpus canonique anglophone[1]. Sa réécriture – ou ce qu'elle appelle plutôt sa « cannibalisation » – des *Wuthering Heights* d'Emily Brontë dans *La Migration des cœurs* (1995) est dans doute l'exemple le plus connu de cet échange culturel, mais il faudrait également citer son interprétation du personnage historique de Tituba, esclave barbadienne accusée de sorcellerie à l'époque des Puritains au Massachusetts, dans *Moi, Tituba, sorcière… noire de Salem* (1986), ainsi que l'intertextualité implicite entre son roman *La Belle Créole* (2001) et *Lady Chatterley's Lover* de D. H. Lawrence[2]. Dans *Célanire cou-coupé* (2000), Condé poursuit ce dialogue par une allusion explicite et thématique au *Frankenstein* de Mary Shelley. Ce faisant, elle met en avant tout particulièrement le trope du monstrueux comme expression de la transgression incarnée par le personnage de Shelley. Dans les deux textes, il s'agit d'une monstruosité qui sert à dévoiler les phobies refoulées du contexte socio-historique en question ; pourtant,

dans *Célanire cou-coupé*, Condé joue sur la question même de la lisibilité – la qualité par excellence du monstre – en créant un personnage qui n'est lisible qu'en partie ou de façon trompeuse, qui vacille entre le naturel et le surnaturel, la contemporanéité et l'anachronisme, le parodique et le sérieux. La transgression de ce personnage éponyme s'avère donc non seulement raciale, sexuelle et morphologique, mais aussi épistémologique. Pour souligner ce dernier point, Condé fait appel au fantastique, genre qui s'appuie précisément sur la simultanéité des interprétations incompatibles ; et c'est par cette incarnation fantastique d'un *Frankenstein* antillais au tournant du XX^{e} siècle que Maryse Condé nous propose une réflexion approfondie et surprenante sur la question de l'hybridité, et tout particulièrement sur l'ambiguïté raciale.

La créature de Maryse Condé

L'évocation explicite du texte de Mary Shelley dans *Célanire cou-coupé* survient au moment de la création frankensteinesque de son héroïne. Nouveau-née, Célanire est trouvée presque morte dans les rues de Grande-Anse, en Guadeloupe, le « cou coupé », victime d'une tentative de sacrifice humain. Le docteur Jean Pinceau, inspiré par le classique de Shelley qu'il vient de lire avec grand intérêt, se met à la tâche avec un enthousiasme exubérant :

> « Je devais raccorder les artères, les veines, les nerfs, les tendons tranchés […] Après, j'ai recousu les chairs. J'ai greffé sur la couture en dents de scie qui garrottait le petit cou une bande de peau prélevée sur la cuisse. […] Il me fallait du sang pour irriguer tout cela. J'ai transfusé celui de deux poulets que j'ai envoyé Ofusan quérir en vitesse. Tout le temps, je sentais qu'enfin j'étais l'émule de mon héros Victor Frankenstein et cela me cravachait. Moi aussi, j'égalais le Créateur et, quand l'enfant s'est mise à éternuer et à pleurer, je me suis senti éperdu d'orgueil » (p. 117).

Il s’agirait donc ici d’une sorte de mise en abyme du cannibalisme artistique, le docteur Pinceau s’appropriant l’œuvre de son mentor fictif pour produire sa propre création, « greffant » les technologies surnaturelles de Victor Frankenstein sur le corps sans vie de Célanire et « transfusant » l’inspiration du docteur suisse à son propre chef-d’œuvre. Or, lorsque Condé nous présente son héroïne adulte dans les premières pages du roman, il s’agit d’un personnage qui est troublant non pas (ou non seulement) en raison de ses origines gothiques mais plutôt à cause de son métissage racial, culturel, voire religieux. Célanire arrive en 1901 en Côte d’Ivoire avec un groupe de missionnaires dont elle se distingue radicalement :

> « C’est que simplement l’oblat n’était pas ordinaire. Elle ne parlait guère. Elle ne semblait pas curieuse, excitée comme ses compagnes, impatientes de commencer leur apostolat. En plus, sa couleur la mettait à part, cette peau noire qui l’habillait comme un vêtement de grand deuil. Elle n’était pas franchement négresse. Plutôt métisse d’on ne savait combien de races. Elle ne portait pas l’habit religieux, n’ayant pas prononcé de vœux […] » (p. 14).

Cette description, rendue à travers les yeux du prêtre qui accompagne le groupe, signale la position liminaire de Célanire sur plusieurs plans : c’est une missionnaire qui n’a pas encore prononcé ses vœux, une Guadeloupéenne en Afrique, une femme métisse en tenue européenne et avec une formation européenne. Célanire incarne une fusion de signes culturels qui rend toute catégorisation impossible. Bien que la cicatrice – seule preuve visible de ses origines surnaturelles – reste bien cachée sous son foulard, cette transgression scientifique est doublée d’un refus total du système conceptuel de son époque.

À la différence du monstre créé par Frankenstein, qui se débat contre son sort, Célanire ajoute à son incohérence morphologique et culturelle un véritable hymne à la transgression dans ses actes. En utilisant le pouvoir dont elle est dotée par les différentes facettes de son identité – sa beauté,

sa foi religieuse, sa formation européenne – elle s'impose dans chaque monde qu'elle aborde et franchit les limites de la convention sociale. C'est notamment dans le domaine de l'éducation de la femme que cette intransigeance va s'exprimer en Afrique : à Adjame-Santey, en Côte d'Ivoire, Célanire transforme le Foyer des métis en havre pour femmes, où les filles peuvent poursuivre leur scolarité aux côtés des garçons, et où les jeunes femmes peuvent se réfugier pour échapper à leur mari abusif ou à la pratique de l'excision. Célanire ne cherche pas à esquiver les enjeux culturels de son projet ; au contraire, elle affirme avoir été inspirée par un désir de corriger les défauts de la société africaine : « À son avis il n'y avait qu'une ombre à cette belle civilisation : le traitement des femmes » (p. 34). Aussi s'agit-il d'une réécriture voulue des mœurs religieuses et culturelles de la région. En effet, Célanire va jusqu'à violer les lois indigènes pour accomplir ses buts : « Ses projets concernant le Foyer étaient inquiétants, car les terres entourant le Foyer n'étaient pas sans maître. Elles appartenaient aux Ebriés » (p. 28). La présence provocante de Célanire laisse donc un legs indélébile à Adjame-Santey, un legs marqué par le rejet flagrant des codes indigènes de propriété et de tradition.

L'hybridité raciale signalée au début du roman s'impose également dans cette réécriture des rôles sexuels, car le métissage joue un rôle fondamental dans le projet de Célanire. Au Foyer des métis, elle fonde une maison de passe, qui a pour but de promouvoir l'amour entre les races. À ses yeux, la plaie de la colonisation se guérira par les relations intimes entre la femme africaine et l'homme européen :

> « Est-ce qu'un colon qui avait serré une négresse dans ses bras restait le même ? […] Le Foyer des métis serait le lieu de rencontre qui manquait, l'endroit privilégié où naîtrait, croîtrait, se multiplierait l'amour entre les races. C'était cela sa vocation » (p. 51).

Avec son Foyer, Célanire institutionnalise et donc met au jour des pratiques sexuelles qui jusqu'à son arrivée avaient été

réprimées par les conventions sociales et les sanctions légales. De plus, les conséquences économiques de ce dévoilement ne sont pas négligeables, car les femmes africaines accueillies par Célanire reçoivent des cadeaux de leurs partenaires français, des cadeaux qui, ajoutés à la formation dispensée au Foyer, leur permettent de transformer leur statut social : « Ainsi, relativement fortunées, sachant lire et écrire, elles firent de beaux mariages et contribuèrent à la naissance d'une véritable aristocratie dans le pays » (p. 90). La perturbation des codes sexuels inaugurée par Célanire signale ainsi le lien fondamental entre l'histoire économique et raciale d'Adjame-Santey et met en place une nouvelle relation entre les races ainsi qu'une nouvelle classe socio-économique.

Il n'est peut-être pas surprenant que la pratique sexuelle de l'héroïne s'accorde fidèlement avec ses principes. Célanire a une liaison amoureuse avec le colonel français Thomas de Brabant et, plus tard, devient sa femme, malgré l'interdiction, par le colonel, de relations intimes avec les femmes africaines. Selon les rapports de ceux qui travaillent au Foyer, elle aurait également eu des relations sexuelles avec deux femmes, dont l'une est une Africaine accusée d'avoir tué l'oncle du roi en se défendant contre ses avances sexuelles. Comme dans le cas du Foyer, Célanire insiste sur la visibilité de cette transgression sexuelle ; un enseignant raconte que Célanire et Tanella

> « buvaient du champagne dans la même coupe jusqu'à être complètement grisées. Une fois les visiteurs partis, elles s'enfermaient dans la même chambre. Si Tanella était timide, Célanire était très hardie. Même en public, c'étaient des "ma cocotte" et des "ma chérie doudou" qui n'arrêtaient pas et des caresses sans équivoque » (p. 84).

Plus tard, en Guadeloupe, Célanire se sert encore une fois des institutions pour dévoiler les mœurs dites aberrantes. En collaboration avec une séparatiste lesbienne et la fondatrice d'une association de femmes, elle trouve un toit pour cette association qui permettra aux femmes de vivre séparées des hommes : « Sous leur impulsion, l'inoffensif îlet Fajoux […]

était transformé en Lesbos » (p. 176). La communauté réagit avec un mélange de choc et de peur : « Les pêcheurs, choqués par ces accouplements qui se faisaient presque sous leurs nez, se dépêchèrent de relever leurs filets et le poisson commença à manquer en Grande-Terre » (p. 176). Comme en Afrique, l'initiative de Célanire, grâce à sa nature intransigeante, effectue une transformation de l'espace et un bouleversement important des systèmes d'échanges économiques dans la région.

Ainsi la créature de Condé fait écho par ses actes au désordre signalé par ses origines mystérieuses, sa recréation surnaturelle, et sa cicatrice effrayante : avec chaque espace qu'elle occupe, chaque partenaire qu'elle choisit, chaque politique qu'elle soutient, et chaque institution qu'elle construit, elle réalise une transgression délibérée et lucide. Tout comme le monstre de Frankenstein peut être vu comme la manifestation de toute une gamme de préoccupations sociales contemporaines – les sciences du Siècle des lumières, la maternité, la Révolution française – Célanire incarne les peurs et inquiétudes particulières à sa situation géographique et historique : le tabou du métissage, l'indépendance intellectuelle, politique, et sexuelle des femmes, l'homosexualité[3]. Cependant, à la différence de la création de Shelley, il s'agit chez Condé d'un monstre qui maîtrise sa propre monstruosité ; Célanire est un instrument autonome de désordre social.

Transgressions fantastiques

L'aspect parodique du roman de Condé est difficile à ignorer. Faisant écho à l'héroïne trompeuse de *Moi, Tituba, sorcière… noire de Salem*, Condé semble évoquer dans

Célanire cou-coupé un éventail de préoccupations contemporaines pour mettre en valeur la nature transgressive de Célanire, et les actes de défi de celle-ci reflètent de façon un peu trop précise les programmes politiques de gauche de l'après-guerre (les droits de la femme, la liberté sexuelle), surtout tels qu'ils sont conçus aux États-Unis dans le discours universitaire. Comme elle l'avait fait quinze ans auparavant avec *Tituba*, Condé lance un défi à ses lecteurs en leur demandant de lire Célanire à la fois dans son monde contemporain et sous l'optique du « politiquement correct », de la prendre au sérieux comme une figure de révolte sociale et simultanément de laisser son statut parodique subvertir la puissance même de cette révolte[4].

Pour cette raison, la lisibilité de la transgression de Célanire est une question capitale. Car sa monstruosité aussi se prête à plusieurs interprétations contradictoires, notamment parce que Célanire peut cacher à son gré sa cicatrice, le premier signe de ses origines surnaturelles. Si, comme l'a précisé Chris Baldick dans le cas de *Frankenstein*, la première fonction morale du monstre est de rendre *visible* l'aberration ou la déraison, le monstre condéen semble esquiver ce rôle social en maintenant le contrôle sur les signes visibles de son altérité. Or le trouble qu'elle provoque chez l'autre est rarement engendré par la cicatrice elle-même, mais plutôt par l'incertitude liée au camouflage de son cou ; l'autre réagit non pas à une vision monstrueuse mais plutôt au vague sentiment qu'il *pourrait* y avoir quelque chose d'inhabituel ou de dangereux dissimulé sous son foulard. C'est donc Célanire qui choisit de confirmer ou non ces doutes, et qui peut prolonger si elle le veut cet état d'incertitude interprétative. De la même façon, l'effet transgressif de ses actes est sous son contrôle : Célanire est d'autant plus troublante que ceux qui la rencontrent ne sont jamais certains ni de ses origines ni de ses intentions. De plus, les histoires que l'on raconte à son sujet se contredisent, et semblent être influencées par la rumeur et l'exagération. Aussi Célanire tient-elle son public dans un état de confusion

interprétative perpétuelle, ce qui la rend d'autant plus monstrueuse aux yeux de la société.

C'est sur ce point de vue que le genre choisi par Maryse Condé dans *Célanire cou-coupé* mérite d'être examiné de plus près. Le roman est qualifié de « roman fantastique », signalant ainsi un genre bien conforme à l'esthétique de Shelley. Mais au-delà de ce lien thématique à la création du monstre, le genre reflète la conception de l'héroïne condéenne à plusieurs égards, car, même selon la définition la plus générale du fantastique, il s'agit d'une rencontre entre deux mondes : le réel et l'irréel, le connu et l'inconnu, le naturel et le surnaturel. C'est avant tout un genre transgressif, dans la mesure où il repose sur l'abandon du familier, sur la rupture des normes. Comme le constate Roger Caillois, le bouleversement du familier est la caractéristique fondamentale du récit fantastique et souligne également la destruction de l'intégrité narrative engendrée par l'introduction de l'inconnu :

> « [D]ans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables. Il est l'impossible, survenant à l'improviste dans un monde d'où l'impossible est banni par définition » (p. 9).

Ainsi le fantastique fait s'écrouler les frontières entre le possible et l'impossible, et déstabilise les codes et les lois jadis immuables.

Ce choc entre plusieurs mondes donne également lieu à la rencontre avec l'autre : l'extraterrestre, le démon, le sorcier, la créature mythique. Le nouveau monde narratif construit par le fantastique est donc un monde qui comprend de multiples discours et modes de communications. Le récit fantastique est forcément un récit patchwork, qui fait coexister de nombreuses perceptions de la réalité. C'est de ce point de vue qu'il peut lui-même être caractérisé comme un récit « monstrueux » puisque, tout comme la création de Frankenstein, il s'agit d'une entité composée de matières différentes[5]. Le roman de

Condé suit lui aussi ce modèle, non seulement en incorporant le surnaturel mais aussi en insistant sur la diversité de lexiques culturels et de *Weltanschauungen* évoqués dans le roman. Ces visions contrastées donnent lieu à une sorte de terrain mouvant de fragments de connaissance qui refusent de s'harmoniser. Le récit de Condé serait donc « monstrueux » dans la mesure où il ne présente aucune unité cohérente, quels que soient les critères d'interprétation évoqués.

Toutefois, force est de remarquer une différence *substantielle* (dans les deux sens du mot) entre la créature de Shelley et celle de Condé : le corps de Célanire n'est pas un « patchwork » de plusieurs corps différents, comme dans le cas du monstre de Frankenstein, mais un seul corps humain qui a été découpé et ensuite rattaché. En effet, la division de son corps n'a pas été définitive, car, lorsqu'on découvre l'enfant dans la rue, « sa tête ne tenait qu'à un fil » (p. 116) ; et ce serait en partie ce lien fragile entre le corps et la tête de l'enfant qui permet au docteur Pinceau d'effectuer son opération miraculeuse. Malgré l'introduction incontestable du surnaturel dans cette scène, Condé envisage une différence morphologique importante entre le monstre classique et son héroïne : le fruit du labeur de Jean Pinceau, tout en étant monstrueux et incohérent, est néanmoins le rattachement des parties d'un seul corps humain.

Pour en revenir à la question formelle, il est intéressant d'examiner la fonction discursive du corps de Célanire à la lumière de cette différence morphologique. En effet, comme nous l'avons déjà vu, la composition corporelle du personnage de Célanire lui permet, si elle le veut, *d'avoir l'air* d'appartenir au monde naturel. Sa monstruosité n'est pas nécessairement apparente, elle peut surgir en fonction de la perspective de son interlocuteur. De la même façon, le fantastique est un genre qui dépend de l'interprétation : les domaines de perception traversés par le fantastique – réel et imaginaire, possible et impossible, connu et inconnu – sont des domaines mis en place par le lecteur. Selon son appartenance

culturelle ou géographique, sa religion, son identité sexuelle, son âge ou son expérience personnelle, un lecteur ou une lectrice aura sa propre conception du « naturel » et du « réel », et prendra conscience de l'élément fantastique du récit au moment où ces codes sont rompus[6]. Or, dans *Célanire cou-coupé*, Condé évoque plusieurs systèmes épistémologiques – l'animisme, le christianisme, la foi islamique, la science occidentale – pour laisser la place à un nombre infini de récits « monstrueux ». Ainsi le roman exige une lecture multiculturelle en même temps qu'il exige de la part du lecteur une participation active dans cette création monstrueuse.

Ce qui est particulièrement frappant dans le roman de Condé est que ces lectures diverses coexistent dans un même espace discursif. Dans une structure narrative qui rappelle l'incertitude interprétative de *Traversée de la mangrove* (1989), Condé présente dans *Célanire cou-coupé* plusieurs récits d'un seul événement sans pour autant valoriser le rationnel au détriment de l'irrationnel, le laïque au détriment du sacré, le connu au détriment de l'inconnu. Les morts qui semblent se multiplier dans le sillage de Célanire provoquent notamment une tension discursive, puisque chaque mort donne lieu à plusieurs explications possibles, dont aucune n'est confirmée – ni infirmée – par le récit. Le corps de Charlotte, par exemple, la femme française de Thomas de Brabant, est trouvé dans la forêt, sauvagement mutilé :

> « Le spectacle était terrible. On aurait dit que des fauves, mangeurs de chair humaine et buveurs de sang frais, avaient eu affaire à elle. Aux alentours du corps, la terre était labourée en tranchées. Pourtant, aucun lion n'était signalé dans la région » (p. 62).

Comme il est souligné dans le passage, il s'agit d'une mort qui échappe aux explications scientifiques, et, malgré l'avis majoritaire selon lequel Célanire serait coupable du meurtre de Charlotte, aucune hypothèse n'est confirmée. Les interprétations divergentes, notamment des communautés

européenne et africaine à Adjame-Santey, partagent un seul espace narratif tout en se contredisant.

Vu cette instabilité interprétative, le roman de Condé semblerait suivre la définition plus restreinte du fantastique proposée par Tzvetan Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique*. Pour Todorov, le fantastique n'est pas simplement un genre qui se prête à la fantaisie, mais un genre qui se caractérise tout d'abord par la simultanéité de deux mondes opposés, et par l'incertitude de la lecture qui s'ensuit : « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel[7] » (p. 29). Dès que le lecteur choisit entre une interprétation naturelle ou surnaturelle, le récit quitte le domaine du fantastique. Les deux (ou, dans le cas du roman de Condé, les multiples) interprétations doivent rester tout aussi valables tout au long du récit, se contredisant sans s'entre-détruire. Pour Todorov, c'est la *suggestion* plutôt que la conviction qui règne dans le récit fantastique : « "J'en vins presque à croire" : voilà la formule qui résume l'esprit du fantastique. La foi absolue comme l'incrédulité totale nous mèneraient hors du fantastique ; c'est l'hésitation qui lui donne vie » (p. 35). Le lecteur du récit fantastique peut – doit – hésiter, mais ne doit jamais être sûr.

Si le monstre de Frankenstein correspond bien dans sa morphologie à la composition patchwork du roman de Shelley, le corps de Célanire Pinceau évoque de façon frappante cette définition plus pointue du genre fantastique. Car même sans un morceau de tissu pour couvrir la cicatrice, la lecture « naturelle » du corps de Célanire double de façon troublante la lecture « non naturelle » : l'héroïne est à la fois entière et fragmentée, être vivant et impossibilité scientifique, monstrueuse et humaine. À la différence du projet de Frankenstein, le but du docteur Pinceau était de retrouver une forme antécédente : le corps de Célanire se rapporte donc au réel, même si sa cicatrice signale un écart du monde naturel. Tout comme le récit fantastique, la forme de ce personnage

évoque simultanément deux mondes opposés, et le trouble que Célanire provoque chez autrui, même – ou peut-être surtout – quand la cicatrice est cachée, est la conscience soudaine de l'inconnu. Aussi Célanire représente-telle à la fois un être appartenant entièrement au monde familier et la suggestion – forcément irrésolue – d'un monde inconnu.

Comme nous l'avons déjà vu, la qualité transgressive de Célanire est étroitement liée à l'incertitude qu'elle provoque chez l'autre. En effet, ce doute va de pair avec la simultanéité inhérente du fantastique ; dans son analyse du genre, Andras Sandor constate que l'anxiété associée au fantastique révèle surtout la qualité fragile des limites qui sont en train d'être franchies. La rencontre de l'inconnu déstabilise les bornes du connu, puisque la perception même de cet objet ou phénomène inconnu remet en question sa position « en dehors » de la perception :

> « Le récit fantastique établit un au-delà contre lequel le monde réel peut être saisi, et projette un champ mental où les aspects du monde réel qui sont incompréhensibles et/ou qui ne sont saisis que de façon subliminale peuvent être proposés à l'appréhension » ["Fantastic stories establish a beyond against which the actual world can be noticed, and they project a mental field in which incomprehensible and/or only subliminally noticed aspects of the actual world can be suggested to experience" (p. 350)].

Autrement dit, la simultanéité des mondes inconciliables révèle un paradoxe : pour faire face à l'inconnu, il faut dans une certaine mesure reconnaître son aspect connaissable. La conséquence de ce paradoxe est donc un domaine d'interprétation dont les données sont instables : la rencontre du surnaturel expose la qualité arbitraire du naturel, la rencontre de l'inhumain l'aspect arbitraire de l'humain. Dans le roman de Condé, c'est Célanire qui est au cœur de cette instabilité narrative, et sa cicatrice qui rappelle la rupture entre deux mondes tout en les rattachant.

Une bonne mère : reproduire l’hybridité

À la fin du roman, Célanire semble avoir tourné la page d’un chapitre important de sa vie : si elle a effectivement été à la recherche de ses ennemis, elle se serait peut-être vengée de toutes les injustices en question. « Je n’ai plus rien à faire ici » (p. 233), dit-elle à son mari, en lui demandant de la raccompagner en Guadeloupe. Fortement transformée par une maladie presque fatale, sa soif de vengeance apparemment soulagée, elle prétend chercher un nouveau but, « une nouvelle raison de vivre » (p. 238). Une fois arrivée en Guadeloupe, Célanire dévoile cette nouvelle ambition, apparaissant soudainement dans la chambre de son mari, habillée en dentelle et soie, pour lui dire qu’elle veut un enfant. « S’il te plaît !, le supplie-t-elle, c’est tout ce que je peux être à présent : une bonne mère » (p. 242).

La nouvelle « raison de vivre » de Célanire serait donc la procréation. À travers cet ultime geste théâtral, Condé semble récupérer d’un seul coup la plupart des spectres qui hantent le récit classique de Shelley : la créativité féminine, la naissance, la maternité – une image d’ailleurs positive de la maternité qui semble donc aller à l’encontre du motif de l’orphelin si souvent évoqué dans *Frankenstein*. Mais dans le contexte multiculturel du roman de Condé, il est important de remarquer que Célanire ressuscite par le même geste un autre monstre qui a été détruit dans le récit de Shelley : la « mariée de Frankenstein ». Car c’est précisément la peur de la procréation qui pousse Victor Frankenstein à supprimer le monstre femelle ; c’est l’idée d’une « race de démon qui se propagerait sur la terre » (p. 59) qui le fait hésiter. Aussi la suppression de cette nouvelle espèce effectuée par la destruction de la femelle est-elle définitivement refusée par les dernières paroles de Célanire : la créature de Condé se reproduira, créera bien une nouvelle race de monstres.

Or dans le contexte du roman de Condé, la « race » de monstres propagée par Célanire serait aussi monstrueuse à cause de leur *race* : le fruit de son union avec Thomas de Brabant serait métis, ou pire, de race ambiguë, et donc la réalisation d'une phobie emblématique de l'époque coloniale. Une fois de plus, Condé rappelle le récit censuré de Frankenstein, car le cadre géographique évoqué par celui-ci lorsqu'il supprime la reproduction de son monstre dévoile également la préoccupation coloniale sous-jacente du roman de Shelley : dans l'imagination paranoïaque de Frankenstein, c'est au Nouveau Monde que le monstre et sa mariée auraient libéré leur race de démons[8]. Dans le roman de Condé, le cauchemar colonial est plutôt celui du métissage : le geste de Célanire enfreindra les codes de race, de pouvoir et de culture sur lesquels le système colonial est fondé. De plus, son enfant représentera l'inconnu, sera donc l'écho monstrueux de sa mère monstrueuse et de leurs origines incertaines. Ainsi l'acte créateur de Célanire annoncé à la fin du roman expose la peur fondamentale de la race comme défi épistémologique.

Aussi Maryse Condé nous propose-t-elle une vision extrêmement nuancée de l'hybridité dans *Célanire cou-coupé*. Comme sa mère, l'enfant de Célanire appartiendra et au monde naturel et au monde surnaturel, sera à la fois familier et étrange. Si le premier signe de la monstruosité de l'enfant est sa race mélangée, cette monstruosité doit être comprise selon le sens le plus restreint du fantastique, non pas comme le rassemblement de fragments, mais comme un être qui est à la fois entier et discontinu. L'enfant métis n'est pas, après tout, une accumulation de races différentes mais plutôt une coexistence ; ses origines raciales ne sont pas repérables en tant qu'entités séparées ou séparables, mais doivent au contraire être saisies de façon simultanée. C'est de ce point de vue que la rupture des codes sociaux effectuée par la progéniture de Célanire et Thomas trouble les catégories raciales elles-mêmes, car en incarnant la simultanéité de la différence raciale, l'enfant souligne le fait que les

« composants » dont il ou elle est constitué(e) ne sont eux-mêmes que des catégories arbitraires. Tout comme le fantastique, qui déstabilise les frontières entre le connu et l'inconnu, l'être dont l'existence fait simultanément allusion à plusieurs origines remet en question la possibilité même d'établir des identités raciales. Puisque les « races » qui auraient engendré cet être ne sont pas visibles en tant que telles, l'existence de l'enfant remet en doute la validité des catégories mêmes. Le dernier geste monstrueux de Célanire est donc de souligner la peur de l'inconnu qui est au cœur du problème racial et de démontrer de plus que la notion d'hybridité, qu'elle soit raciale ou culturelle, ne peut être conçue comme une somme de composants, mais représente plutôt une simultanéité incohérente de mondes inconnus.

---

1 Des extraits de cet article sont d'abord parus dans *Emerging Perspectives on Maryse Condé : A writer of her own*, Sarah Barbour et Gerise Herndon (éd.) (Trenton, NJ, Africa World Press, 2006), dans *Horrifying Sex : Essays on sexual difference in gothic literature*, Ruth Bienstock Anolik (éd.) (Jefferson, NC, McFarland, 2007), et dans *Signs of Dissent : Maryse Condé and postcolonial criticism*, par Dawn Fulton (Charlottesville, Univeristy of Virginia, 2008) ; nous remercions les éditeurs respectifs de nous avoir autorisée à en publier la version française. Nous tenons à remercier également le Columbia University Institute for Scholars à Reid Hall de son soutien et tout particulièrement Mihaela Bacou de son aide précieuse dans la préparation de cet article.

2 Emily Apter constate que l'œuvre de Condé « substitute une généalogie littéraire britannique à une généalogie littéraire française » [“exchange[s] a French literary genealogy for a British one”] (p. 438).

Apter Emily, “Condé's *Créolité* in Literary History”, *The Romanic Review* 94, 3-4 (2003), p. 437-450.

3 Sur les inquiétudes contemporaines sous-jacentes dans *Frankenstein*, voir notamment Baldick, Botting et Moers.

- Baldick Chris, *In Frankenstein's Shadow : Myth, monstrosity, and nineteenth-century writing*, Oxford, Clarendon Press, 1987.
- Botting Fred, « Reflections of excess : *Frankenstein*, the French Revolution and monstrosity », *Reflections of Revolution : Images of romanticism*, Alison Yarrington and Kelvin Everest (éd.), Londres, Routledge, 1993, p. 26-38.

4 Voir à ce sujet Dawn Fulton, p. 39-58.

Dawn Fulton, *Signs of Dissent : Maryse Condé and postcolonial criticism*, Charlottesville, University of Virginia Press, p. 2.

5 C'est Shelley elle-même qui a évoqué l'aspect monstrueux de son récit dans son introduction à l'édition de 1831, où elle décrit le roman comme sa

« progéniture hideuse » [« hideous progeny » (p. 25)]. Voir à ce sujet Baldick (p. 30-33), Botting (p. 27) et Salotto :

- Baldick Chris, *In Frankenstein's Shadow : Myth, monstrosity, and nineteenth-century writing*, Oxford, Clarendon Press, 1987.
- Botting Fred, « Reflections of excess : *Frankenstein*, the French Revolution and monstrosity », *Reflections of Revolution : Images of Romanticism*, Alison Yarrington and Kelvin Everest (éd.), Londres, Routledge, 1993, p. 26-38.
- Salotto Eleanor, « *Frankenstein* and dis (re) membered identity », *The Journal of Narrative Technique* 24.3 (1994), p. 190-211.

6 À ce sujet, voir Morse Donald E. (éd.), *The Fantastic in World Literature and the Arts*, New York, Greenwood, 1987.

7 Il ne faudrait pas manquer de noter que la définition de Todorov a été critiquée (voir notamment Brooke-Rose, Lem, et Sandor), mais sa mise en valeur de la *simultanéité* des interprétations opposées éclaire un aspect essentiel du récit de Condé.

8 Helena Woodard constate que la reproduction de l'Autre est la première phobie coloniale « le pire cauchemar d'un pouvoir colonial : la menace que lance Caliban à Miranda de peupler le monde de "petits calibans" » [« a colonial power's worst nightmare : Caliban's threat to Miranda to people the world with "little Calibans" » (p. 26)].

Apter Emily, "Condé's *Créolité* in Literary History", *The Romanic Review* 94.3-4 (2003), p. 437-450.

10

Comme deux frères : huis clos nocturne pour d'obscurs désirs

Stéphanie BÉRARD

Maryse Condé est indéniablement plus célèbre pour son œuvre romanesque que pour son œuvre théâtrale qui, bien qu'abondante, demeure largement méconnue voire inconnue du grand public et de la critique universitaire. L'écrivaine guadeloupéenne est pourtant l'auteur de onze pièces dont l'avant-dernière, *Comme deux frères*, a obtenu un franc succès auprès du public antillais, métropolitain et américain[1]. Cette pièce met face à face deux amis d'enfance, Jeff et Grégoire, dans une prison l'espace d'une nuit, celle qui précède l'entrevue qu'ils auront avec l'avocat censé défendre leur cause lors du procès où ils vont être jugés pour meurtre. Après un braquage qui a mal tourné (un homme est mort d'une balle), les deux amis se retrouvent en prison, où ils règlent leurs comptes. L'espace clos et confiné de la cellule favorise un resserrement des liens entre les deux hommes qui se confient leurs peurs et leurs espoirs en même temps qu'ils s'avouent leurs rancunes et leurs rancœurs. Les corps se cherchent et s'évitent au cours de cet échange intime et intense où chacun souhaite assouvir ses désirs, ici et maintenant pour l'un, dans une liberté à venir et à monnayer pour l'autre. La

promiscuité physique accentue la tension dramatique de la pièce dont l'action est elle-même extrêmement resserrée puisque tout se déroule dans l'heure qui précède le lever du soleil, au « devant-jour[2] » suivant l'expression créole qui figure dans la didascalie d'ouverture, c'est-à-dire dans cette zone floue et incertaine entre nuit et jour, entre obscurité et lumière, entre rêve et réalité. C'est cet entre-deux, cette zone intermédiaire entre chien et loup, où les ombres se profilent et rendent indiscernables les frontières, que nous analyserons dans cet article.

Nous tenterons dans un premier temps de cerner la personnalité de chacun des personnages en remontant dans leur enfance afin de montrer l'ambivalence de la relation qui unit les deux hommes : l'amitié supposée fraternelle de Grégoire et de Jeff est fondée sur la domination du premier sur le second, censé endosser la responsabilité d'un crime qu'il n'a pas commis. Pouvoir et sexualité sont intrinsèquement liés dans cette pièce où la relation ambiguë des deux hommes à la mère – et donc à la femme – conditionne en grande partie la relation à l'autre et au monde. Cet examen psychologique sera suivi d'une réflexion sur la portée sociologique de la pièce : Maryse Condé aborde avec *Comme deux frères* le sujet de l'homosexualité qui reste aujourd'hui encore tabou dans la société antillaise. Le dialogue dramatique dans ses silences, ses ellipses et ses ruptures témoigne des non-dits de cette société. Nous verrons que le metteur en scène de la pièce lui-même, José Exélis, manifeste une certaine pudeur pour ne pas dire une gêne certaine en cherchant à voiler ce que la dramaturge guadeloupéenne s'attache précisément à révéler.

Jeff et Grégoire sont des doubles inversés, des êtres fondamentalement opposés dans leur personnalité, mais soudés par les circonstances de la vie : nés la même année sur le même morne, le morne à Cayes, dans des cases voisines, ils ont grandi ensemble, fréquenté les mêmes écoles avant de se retrouver dans cette cellule, désormais inséparablement liés

l’un à l’autre par le crime. Quand la pièce s’ouvre, Jeff se remémore leur enfance commune :

> « Je suis né sur le Morne à Cayes dans une case à côté de celle où tu es né. La même année. Nous avons traîné à quatre pattes, trébuché sur nos jambes cagneuses, zozoté nos premiers mots ensemble, identiques, en même temps[3]. »

Les mots « même », « identique » et « ensemble » mettent en valeur la ressemblance entre ces deux hommes que la vie a rapprochés en dépit de leurs caractères opposés. On remarque que la relation fraternelle qui les unit est placée dès l’enfance sous le signe de la domination : Jeff, très jeune, est la victime consentante, le souffre-douleur de Grégoire, « le tigre, le brutal, le violent[4] » (p. 12) qui joue au grand frère en protégeant celui-ci des autres enfants en même temps qu’il abuse de la faiblesse de son ami, qu’il soumet à sa volonté et à ses désirs. Jeff est d’une certaine manière féminisé dans son rapport à Grégoire, qui le compare d’ailleurs à une couturière dans la première scène de la pièce : « Cesse de refaire ta vie comme une couturière reprend une robe qui n’est pas bien, qui ne plaît pas à la cliente. Comme elle tu retravailles les manches, la jupe. Et tu reprends les pinces du corsage[5] ». Cette comparaison n’est pas anodine et place Jeff du côté de la féminité, ce que confirme d’ailleurs son caractère : rêveur, doux, sensible et fragile ayant une âme de poète, il s’oppose radicalement à Grégoire qui est le prototype même de l’homme antillais viril et machiste, violent et dominateur. Dans la mise en scène de José Exélis, le jeu extrêmement contrasté des comédiens traduit le tempérament différent de chaque personnage : les mouvements lents et indécis, indolents et lascifs de Gilbert Laumord, qui interprète Jeff, contrastent avec ceux frénétiques et saccadés de Ruddy Sylaire qui joue Grégoire, homme d’action impulsif et violent, à la nature presque bestiale. Le personnage s’identifie d’ailleurs lui-même à King Kong : « King Kong le génie du mal ! King Kong la terreur ! King Kong le tigre ! Je suis King Kong[6] ! » s’exclame Grégoire qui se réjouit, s’enorgueillit même de passer des

années en prison pour en ressortir auréolé et conquérir plus facilement les filles. Il n'a de cesse de réaffirmer sa domination sur le monde qui l'entoure, sur son ami comme sur les femmes.

Le rapport que les deux hommes entretiennent avec le sexe féminin est hautement significatif de leur relation au pouvoir. Pour Grégoire, la femme n'est qu'un objet sexuel censé assouvir ses désirs, comme en atteste la comparaison qu'il utilise au début de la pièce : « La vie c'est comme une femme qui ne fait pas ce que tu veux. Plus tu lui donnes des coups, plus elle résiste. Et à cause de cela, plus tu as envie d'elle[7] ». Pour ce machiste dominateur, prototype du phallocrate antillais, la femme est « une pétasse, une de ces foutues salopes qu'on collectionne comme des papillons ou des timbres postes. Une femme, on l'insulte. Une femme, on la bat. On la trompe, on la méprise[8] ». La crudité et la vulgarité des propos traduit la brutalité du rapport que Grégoire établit à la femme, qu'il convoite, possède puis abandonne, comme il l'a fait avec Lucinda, laissée sur le trottoir enceinte de quatre mois car soupçonnée de l'avoir trompé, puis recueillie par Jeff dont elle était la petite amie d'enfance. Une rivalité sous-jacente se dessine ainsi entre les deux hommes dont l'un, Grégoire, affirme sa supériorité en possédant celle-là même que Jeff affectionnait. La jalousie de Grégoire prouve en outre l'orgueil masculin démesuré du personnage : l'idée même d'être trompé est insupportable aux yeux de ce machiste car elle remet en question sa virilité, sa toute-puissance.

Maryse Condé met en évidence, à travers le personnage de Grégoire, le complexe de castration dont souffre l'homme antillais qui cherche à reconquérir ce dont il a été dépossédé, la femme, propriété du maître du temps de l'esclavage. Édouard Glissant démontre dans *Le Discours antillais* comment l'attitude sexuelle des Antillais est conditionnée par le passé colonial : la femme, dérobée par le maître, devient objet de convoitise que l'homme cherche à se réapproprier, à posséder. Le philosophe martiniquais insiste sur la violence

qui régit les rapports sexuels et sur l'impossibilité de lier la jouissance au plaisir ; dès lors, le machisme antillais est « un machisme sans sublimation si l'on excepte celle de la mère protectrice[9] ». Or, dans la pièce, Grégoire oppose justement l'image de la putain à celle de la mère qu'on idolâtre, qu'on vénère. Il dit tomber en adoration devant les femmes enceintes : « J'adore les filles, les femmes, les femmes enceintes. Pour moi, rien n'est plus beau que le ventre d'une femme enceinte. Je voudrais me mettre à genoux devant lui[10] ». Cette vénération religieuse de la femme, attestée par la génuflexion, se manifeste à nouveau dans la scène où Grégoire imagine la vie qu'il aura en sortant de prison : il se donne une autre mère, « une maman, une vraie qui ne cogne pas et qui croit en moi. Elle croira en moi et je serai son Sacré-Cœur de Jésus ; je serai son bon Dieu qu'on prie chaque matin en récitant le chapelet[11] ». Cette image maternelle virginale contraste avec la réalité vécue par Grégoire : battu par sa mère et par ses beaux-pères successifs, victime de pédophilie, il n'a cessé d'être dominé, maltraité durant son enfance. Dépossédé de l'amour maternel par ses pères de substitution, placé dans la position de l'esclave brutalisé par le maître, il cherche alors à reconquérir ce pouvoir qu'on lui a dérobé. Dès lors, sa relation à l'autre n'est plus motivée que par le désir de domination qu'il exerce sur les femmes et sur la société. Il est significatif que l'arme avec laquelle Grégoire menace, brutalise, vole et tue est la même que celle utilisée par le commissaire de police pédophile qui a abusé de lui dans son enfance : ce calibre 33 est symbolique de la prise du pouvoir par Grégoire qui se substitue ainsi au père, au maître, et fait régner sa loi. Il se réapproprie ce qu'on lui a volé et perpétue la violence dont il a été lui-même victime.

Jeff entretient un tout autre rapport à la mère et donc à la femme. Elle incarne avant tout pour lui l'absente comme en atteste le nom de sa mère « Chimère », figure fantomatique qui hante ses rêves. Abandonné à sa naissance par cette toute jeune mère de quinze ans violée, Jeff est élevé par sa grand-

mère qui meurt quand il a dix-huit ans et le laisse seul au monde. En quête permanente de la femme qui viendra combler l'absence, il se raccroche alors à son amie d'enfance Lucinda, qui meurt alors qu'elle était enceinte de Grégoire. Désormais seul dans un monde sans femme, Jeff se tourne alors vers l'homme. Il raconte comment il a entretenu pendant trois mois une relation homosexuelle avec un métropolitain :

> « JEFF : Quand je travaillais à Magwada, il y avait un client. Un méridional, brun, velu, moustachu[12]. Un jour, il s'est approché, il m'a dragué, comme une femme.
>
> GRÉGOIRE : …
>
> JEFF : Nous nous retrouvions dans son appartement de Moudong ; une chambre, un peu comme cette cellule, avec des tableaux aux murs, des fleurs. Ça a duré trois mois. Un soir je suis arrivé et j'ai trouvé porte close. Je ne l'ai jamais revu.
>
> GRÉGOIRE : …
>
> JEFF : Alors Greg… Qu'est-ce que tu me proposes ? Ici ? Maintenant[13] ? »

Ce récit n'est aucunement anodin de la part de Jeff : en évoquant devant Grégoire cet épisode de sa vie intime, il met implicitement en parallèle la situation passée avec la situation présente. La comparaison établie entre la chambre où il retrouvait son amant et la cellule dans laquelle les deux hommes sont prisonniers serait ridicule si elle n'était pas liée à un projet précis ; Jeff indique ici à son interlocuteur la possibilité de rejouer dans cette cellule avec lui ce qu'il a vécu avec l'autre homme. Cette scène, placée au centre de la pièce, est fondamentale dans la relation qui unit les deux hommes, car elle représente « le point de bascule autour duquel va s'ordonner le pacte en cours d'élaboration », affirme le critique Roland Sabra[14]. À ce moment précis, se produit en effet un renversement du rapport de forces entre les deux personnages, renversement qui se confirme dans la scène finale quand Jeff fait au creux de l'oreille de Grégoire une « proposition indécente » :

« GRÉGOIRE : Tu veux négocier ?

JEFF : Oui.

GRÉGOIRE : …

JEFF : Oui.

GRÉGOIRE : Je t'écoute.

JEFF : Approche. Viens. Je vais te la dire à l'oreille. Dans le creux de l'oreille. C'est une proposition… indécente.

GRÉGOIRE : Je t'écoute.

JEFF : Radicale même.

GRÉGOIRE : Je suis prêt à tout.

JEFF : Comme celle que l'on se fait entre hommes…

GRÉGOIRE : Non ! Pas ça !

JEFF : Entre amis d'enfance…

GRÉGOIRE : Non !

JEFF : Comme deux frères, au fond d'un cachot lorsque la vie, le pays, le système tout entier les a rejetés. Alors, il ne leur reste plus rien : plus de rêves, plus d'espoir, plus d'illusions. Rien que la culpabilité et un désir obscur à négocier[15]. »

Quel est le prix à payer pour être libre ? Quelle est cette « proposition indécente » qui demeure, sinon indicible, du moins inaudible ? Certains indices (l'adjectif « indécente », le groupe nominal « désir obscur » ainsi que le refus radical de Grégoire) laissent supposer la nature sexuelle du marché que Jeff propose à son ami censé troquer ce qu'il a de plus cher, à savoir sa virilité. Le rapport de force s'inverse donc totalement dans ce huis clos nocturne où Grégoire se voit placé dans la position de la femme supposée se soumettre au désir de l'homme, en l'occurrence Jeff.

Maryse Condé aborde avec *Comme deux frères* le sujet aujourd'hui encore très tabou dans la société antillaise de l'homosexualité, une homosexualité que tout le monde s'accorde à ignorer voire à nier. Le rai de lumière qui perce sous la porte de la cellule est symbolique du dévoilement opéré par la dramaturge guadeloupéenne qui révèle au grand jour ce qui est tu, enfoui, caché[16]. Le dialogue dramatique dans

ses silences, ses ruptures, ses ellipses et ses nombreuses images traduit le malaise sous-jacent, la tentation permanente de se soustraire à la confrontation. Suggérer sans nommer, évoquer sans dire, tels sont les symptômes d'une société qui refuse de voir et d'accepter la réalité. Le fait que la proposition de Jeff soit chuchotée à l'oreille de Grégoire et qu'elle reste donc inaudible pour le public est hautement significatif de cet évitement d'une parole explicite. Parallèlement se crée un certain mystère, celui-là même qui entoure l'homosexualité, cette déviance, cette perversion cachée car condamnable. Les images (comparaisons et métaphores) envahissent le discours des personnages et témoignent non seulement de la présence en filigrane du créole dans le français mais manifestent aussi la part de l'imaginaire dans l'univers mental des deux hommes qui échappent à la réalité carcérale par la voie de l'imagination. On citera par exemple l'image qu'utilise Jeff pour signifier son désir de changement, de révolution, celle du volcan de la Soufrière entrant en éruption pour « engloutir le pays tout entier sous des torrents de soufre et de lave[17] » ; les métaphores sexuelles abondent, surtout dans le discours de Grégoire qui fait référence à son organe sexuel par la périphrase « morceau de fer[18] » ; le calibre 33 du commissaire de police de la rue Gambetta suggère aussi implicitement le sexe masculin. Ces images attestent du détour permanent de la parole qui se soustrait à l'énonciation claire et distincte : les personnages empruntent sans cesse des chemins détournés pour révéler sans dire explicitement. Quand Grégoire interroge Jeff sur ses aventures amoureuses et s'étonne qu'il en ait eu car « on ne l'a jamais vu avec une fille », celui-ci répond : « Je suis discret[19] ». Cette discrétion ne suppose-t-elle pas que Jeff a dissimulé des relations inavouables, inacceptables et condamnables par la société antillaise ?

On reconnaît dans cette langue effacée et ces accords en mineur, l'empreinte de José Pliya qui a collaboré à la rédaction de la pièce. L'écriture minimaliste du dramaturge franco-béninois est ici sensible dans les multiples silences et non-dits.

La parole se répète et tourne sur elle-même dans des dialogues en miroir, comme le prouve l'ouverture de la scène 3 :

> « GRÉGOIRE : J'ai peur.
>
> JEFF : De quoi as-tu peur ?
>
> GRÉGOIRE : La prison…
>
> JEFF : Je comprends.
>
> GRÉGOIRE : L'enfermement…
>
> JEFF : L'enfermement.
>
> GRÉGOIRE : Et toutes ces années à l'ombre… JEFF : De longues années…
>
> GRÉGOIRE : J'ai peur[20]. »

La circularité discursive reflète l'enfermement physique en même temps que la difficulté à faire sortir, à libérer la parole. Souvent les interlocuteurs se taisent et les répliques s'enchaînent sans réponse, créant l'impression d'un monologue ou d'un faux dialogue ; le silence entre les répliques est retranscrit sur la page par des points de suspension ou un blanc qui creuse un vide, accuse le malentendu, l'incompréhension. Dans un entretien téléphonique qu'il nous a accordé en janvier 2007, José Pliya parle du créole comme d'une langue sinueuse, caractérisée par le non-dit et la métaphore, une langue qui voile, dissimule le sens direct et évite de dire ouvertement et frontalement les choses. La pièce *Comme deux frères* met clairement en évidence ce détour permanent de la parole qui se soustrait à l'entendement.

Maryse Condé confirme cette propension du peuple antillais à la dissimulation quand elle déclare dans un entretien conduit en 2002 à son domicile de Montebello en Guadeloupe : « On a toujours tendance à cacher[21] ». La dramaturge guadeloupéenne n'hésite d'ailleurs pas dans ses précédentes pièces à aborder d'autres problèmes sociaux épineux dont personne n'ose parler aux Antilles, comme celui de l'inceste dans *Dieu nous l'a donné*[22]. En juillet 2007 à Avignon, interrogée sur la question de l'homosexualité, l'écrivaine guadeloupéenne dit avoir été

« toujours intéressée justement parce qu'on en parle jamais aux Antilles ». Elle ajoute :

> « Ce non-dit, ce silence volontaire m'a toujours intriguée. Je me suis demandé pourquoi ne pas parler des homosexuels alors qu'il y en a tant autour de nous. Quand j'étais enfant, il y avait des hommes comme des femmes qui vivaient ensemble et qu'on appelait *zanmi*. C'est bien une tradition antillaise. Je ne comprends pas pourquoi personne ne veut en parler[23]. »

Ce silence qui pèse sur l'homosexualité aux Antilles est sensible dans la littérature caribéenne francophone qui reste discrète pour ne pas dire muette sur la question en comparaison avec les îles hispanophones ou anglophones[24]. « L'homosexualité n'est évoquée que de manière exceptionnelle chez les écrivains antillais[25] », confirme Thomas Spear qui souligne aussi que les théoriciens antillais ne se sont guère penchés sur la question ou l'ont très rapidement évoquée. Pour Frantz Fanon, l'homosexualité n'existe pas aux Antilles ; le psychiatre martiniquais, auteur de *Peau noire, masques blancs*, déclare :

> « Il ne nous a pas été donné de constater la présence manifeste de pédérastie en Martinique. Il faut y voir la conséquence de l'absence de l'Œdipe aux Antilles. On connaît en effet le schéma de l'homosexualité. Rappelons toutefois l'existence de ce qu'on appelle là-bas "des hommes habillés en dames" ou "Ma Commère". Ils ont la plupart du temps une veste et une jupe. Mais nous restons persuadés qu'ils ont une vie sexuelle normale. Ils prennent le punch comme n'importe quel gaillard et ne sont pas insensibles aux charmes de la femme[26]. »

Édouard Glissant corrobore ces propos quand il constate « le peu de "déviance" traditionnelle dans les pratiques sexuelles[27] » de l'homme antillais ; l'essayiste martiniquais souligne toutefois que l'homosexualité féminine est plus fréquente et représente un moyen pour la femme de se « libérer du machisme ambiant[28] ». Il voit d'ailleurs dans la coutume des mariages burlesques du carnaval où hommes et femmes inversent les rôles, une « critique de la structure familiale[29] » et non une manifestation d'une homosexualité

latente ou refoulée. Ce n'est que très récemment qu'on commence à parler ouvertement en Martinique et en Guadeloupe de l'homosexualité et à dénoncer l'homophobie régnant sur ces îles envers ceux qu'on nomme péjorativement les *makoumè*. Si cette homophobie est particulièrement violente dans les îles anglophones[30], elle est plus discrète mais non moins réelle dans les Antilles françaises. Les associations de défense des droits et du respect des homosexuels se multiplient et organisent des débats pour lutter contre l'intolérance et soutenir les victimes d'agressions verbales voire physiques. Dans ce climat social de violence, la pièce de Maryse Condé prend toute sa signification pour inviter le public à reconnaître l'existence de l'homosexualité, étape nécessaire pour parvenir à l'acceptation et à la tolérance.

Si on analyse le travail de mise en scène auquel procède José Exélis sur la pièce de Maryse Condé, on constate que le message de la dramaturge guadeloupéenne semble être quelque peu atténué par le metteur en scène martiniquais. Entièrement placée sous le signe du masculin[31], la création de *Comme deux frères* en 2007 offre une interprétation qui tend selon nous à réduire la dimension sexuelle de la pièce en voilant ce que la dramaturge cherche justement à dévoiler. Rencontrés à Avignon en juillet 2007, le metteur en scène et les comédiens interrogés au sujet de l'homosexualité, ont tous rapidement éludé la question. José Exélis déclare :

> « Je pense que ce n'est pas une pièce sur l'homosexualité, que c'est plus vaste et plus complexe, plus subtil. […] On est au-delà de l'homosexualité, du physique, du charnel. On est dans quelque chose de plus métaphysique. Je pense que l'enjeu est au-delà, que Maryse Condé a voulu fustiger l'hypocrisie et le tabou […] pour se demander jusqu'où on peut aller en s'oubliant soi-même. C'est pourquoi la fin du spectacle reste ouverte. Il faut laisser les gens rêver, imaginer[32]. »

Or, quand on lit le texte de Maryse Condé, les choses semblent nettement plus explicites que ne le laisse entendre José Exélis. Les intentions de l'auteur sont claires même si elle joue subtilement des ombres et du clair-obscur pour explorer

les frontières mouvantes du désir. Des références explicites à l'homosexualité sont faites au cours de la pièce[33] qui s'achève sur un corps à corps brutal et sensuel :

> *Jeff le prend dans ses bras. Greg se débat. Corps à corps, secs, abrupts, fermes et feutrés à la fois. Noir brusque*[34].

La rencontre violente des corps est on ne peut plus physique et ne laisse guère de place à la « rêverie » et à « l'imagination », encore moins à la « métaphysique » pour reprendre les mots de José Exélis. Le metteur en scène martiniquais semble donc s'éloigner du texte en choisissant de transformer l'étreinte finale, directe et brutale, en une danse des corps, largement esthétisée. Ces choix de mise en scène modifient indéniablement la relation entre les deux personnages et atténue considérablement la tension dramatique de la scène finale. Roland Sabra confirme que :

> « la fin choisie par José Exélis élude la dimension homosexuelle du « deal » conclu et pourtant on ne peut plus clair dans le texte de Maryse Condé. José Exélis semble avoir reculé d'effroi devant l'homosexualité affichée de Jeff et refoulée chez Grégoire. Il opte donc pour une fin poétique, non dramatique et non conforme aux didascalies de l'auteur[35] ».

José Exélis travaille sur ce qu'il nomme les « métaphores corporelles » et s'attache à retranscrire avec et par le corps le contenu du texte, à « rendre sensible le verbe[36] ». Il intercale ainsi entre les scènes des intermèdes musicaux et chorégraphiques qui confèrent à la pièce une dimension onirique, presque fantasmatique : aux frontières du rêve et de la réalité, du corps et de l'esprit, le spectacle tend à évincer le physique, le sexuel au profit du poétique et de la recherche esthétique. Ces intermèdes redoublent le dialogue verbal et laissent parler les corps pour tenter de rendre visible l'indicible : les bras tendus vers le ciel évoquent le désir d'envol, de fuite, tandis que les mouvements circulaires renvoient au poids du réel, celui du corps cloué au sol et qui

empêche l'élévation. Les personnages sont prisonniers des quatre murs de la cellule carcérale tout autant que de leur propre prison mentale, de leur passé, de leurs peurs, de leurs cauchemars et de leurs rêves, diurnes et nocturnes, avortés ou à venir. Cette mise en scène onirique et poétique est indubitablement en accord avec le projet artistique et scénographique du metteur en scène, mais elle tend malgré tout à éviter, à contourner le sens au risque de le détourner. Pourquoi refuser de prendre à bras le corps le texte comme Jeff empoignant Grégoire à la fin de la pièce ?

Il est significatif que Gilbert Laumord, comédien interprétant le rôle de Jeff, ne considère pas non plus la question du désir homosexuel comme centrale à la pièce. Dans l'entretien conduit à Avignon en juillet 2007, il soutient qu'« il n'y a pas de relation de désir » et préfère parler d'une « histoire d'amour et de tendresse entre deux individus avec ce que cela comporte d'aspérités, de contradictions, de manques, de reproches, de dits et de non-dits, de tu et d'exprimé[37] ». Le comédien guadeloupéen esquive ainsi habilement la question, se dérobe et recourt à des périphrases, des formulations détournées pour désigner cela même qu'il refuse de nommer. Le refus du mot ne témoigne-t-il par d'un refus de la réalité ? Il est d'ailleurs significatif que le comédien guadeloupéen remette en question la réalité même de l'échange qui a lieu : il dit qu'on ignore « si la scène est réelle, s'il ne s'agit pas d'un rêve ou d'un cauchemar ». Cette remarque corrobore celle de José Exélis qui insiste sur la dimension onirique de la pièce et sur la part de l'imaginaire et du mensonge, rappelant que Jeff est accusé de mythomanie dans son enfance. Le poids des silences et des non-dits est-il tel dans la société antillaise qu'il conditionne la vision et l'interprétation de ceux-là mêmes qui travaillent le texte, sont censés le disséquer, en examiner les différentes couches ? Signalons toutefois les propos quelque peu différents de Ruddy Sylaire qui interprète le rôle de Grégoire ; le comédien haïtien mentionne que lorsque la pièce a été jouée en milieu carcéral, la question de l'homosexualité

s’est posée et que deux attitudes se distinguaient chez les prisonniers : les prévenus réfutaient l’homosexualité en prison alors que les condamnés la reconnaissaient. L’oscillation serait-elle permanente sur la scène sociale et théâtrale entre la reconnaissance et le déni d’une réalité qui dérange au point qu’on préfère la laisser dans l’ombre ?

Le théâtre est un outil idéal pour révéler au grand jour ce qui demeure caché, enfoui, refoulé : la scène théâtrale, espace ouvert et public, permet d’éveiller la conscience des spectateurs, de les faire réfléchir, de les déranger. En choisissant le théâtre, Maryse Condé dit vouloir « se rapprocher de son peuple » car contrairement au roman ou à la poésie, dont le lectorat est restreint, « quand il s’agit d’une pièce de théâtre, tout le monde y va. Il y a donc un rapport direct avec la population[38] ». Il est évident que la dramaturge guadeloupéenne, en s’adressant directement à son peuple par le biais de la scène, cherche à le faire réagir, voire agir, à le perturber au risque de le déstabiliser. *Comme deux frères* est parfaitement conforme à l’esprit des autres pièces de l’auteur dont le théâtre, critique et contestataire, sans concession, révèle les non-dits d’une société marquée par son passé et par une histoire violente qui engendre la violence. Maryse Condé n’hésite pas à exposer au grand jour les tabous d’une société sinon hypocrite du moins fuyante au risque de déplaire, de susciter reproches et récriminations de la part d’un peuple qui n’accepte pas toujours la critique. En 2002, l’auteur déclarait : « On est toujours un peu seul contre tout le monde » et qualifiait la Guadeloupe de « petit pays » où « tout le monde doit dire la même chose, doit faire la même chose », où l’« on n’aime pas ceux qui sont différents ». Elle concluait « Pour toutes ces raisons, ce n’est pas un lieu de vie[39] ». En 2007, elle quitte définitivement son île natale, terre d’inspiration mais aussi de claustration. Le refus du conformisme, le manque total d’adhésion aux conventions sociales et idéologiques signe la revendication affichée une fois encore par Maryse

Condé de jouir d’une totale liberté en littérature comme dans la vie.

---

1 La pièce de Maryse Condé *Comme deux frères* (Belgique, Éditions Lansman, coll. « Beaumarchais », 2007) mise en scène par José Exélis, a été créée en avril 2007 à la scène nationale L’Artchipel en Guadeloupe, puis jouée au CMAC (Centre martiniquais d’action culturelle) à Fort-de-France avant d’être présentée au festival *off* d’Avignon au Théâtre du Balcon en juillet 2007 et d’effectuer une tournée aux États-Unis en 2008.

2 *Comme deux frères*, *op. cit.*, p. 7.

3 *Ibid*., p. 11.

4 *Ibid*., p. 12.

5 *Ibid*., p. 10.

6 *Comme deux frères*, *op. cit.*, p. 23.

7 *Ibid*., p. 18.

8 *Ibid*., p. 26.

9 Édouard Glissant, « Plaisir et jouissance : le vécu martiniquais », in *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981/Gallimard, 1997, p. 513. Pour Édouard Glissant, le machisme antillais « ne s’ancre pas dans l’autogestion d’une domination mâle », mais « se donne l’illusion d’un pouvoir » (*op. cit.*, p. 512-513), contrairement au machisme traditionnel, qui repose sur une réelle domination sociale et qui développe une transcendance du féminin : image de la sœur vierge, de la femme comme déesse inaccessible.

10 *Comme deux frères*, *op. cit.*, p. 18.

11 *Comme deux frères*, *op. cit.*, p. 25.

12 On remarque que le séducteur en question, l’homme qui fait des avances à Jeff, est un « méridional », autrement dit un métropolitain du sud de la France, par conséquent il n’est pas antillais. Maryse Condé dénonce-t-elle ici les clichés selon lesquels l’homosexualité viendrait de l’extérieur de l’île faisant de l’homme antillais un homosexuel passif répondant aux sollicitations venues de l’étranger ? Dans son article « Jouissances carnavalesques : représentations de la sexualité » (in *Penser la créolité*, Maryse Condé et Madeleine Cottenet-Hage (éd.), Paris, Karthala, 1995, p. 135-152), Thomas Spear remarque que Maryse Condé présente souvent une vision négative de l’homosexualité masculine considérée comme un « vice » (*op. cit.*, p. 142) européen infligé aux Africains alors que l’homosexualité féminine est vue plutôt positivement.

13 *Comme deux frères*, *op. cit.*, p. 22.

14 Sabra Roland, « *Comme deux frères* : un travail perfectible sur un texte un peu faible » <http://www.madinin-art.net/theatre/sabra_comme_2_freres.htm> Roland Sabra réside en Martinique où il suit de près l’actualité artistique antillaise et écrit régulièrement des critiques théâtrales accessibles en ligne sur son site Madinin’art <http://www.madinin-art.net>.

15 *Comme deux frères*, *op. cit*., p. 32.

16 « *C'est le devant-jour. Un rai de lumière de plus en plus lumineux filtrera sous cette porte. À la fin de la pièce, la cellule baignera dans une sorte de clarté bleuâtre.* » (*ibid*., p. 7) Cette didascalie d'ouverture insiste sur le passage de l'obscurité à la lumière, passage symbolique du dévoilement opéré à travers la mise au jour des haines et des désirs les plus profonds, les plus obscurs. La mise en scène de José Exélis exploite subtilement ce clair-obscur : la scène est nimbée d'une lumière tantôt chaude et voilée, tantôt froide et crue, qui fracture l'espace en zones d'ombres, zones sombres de la mémoire et de l'inconscient, zones des désirs obscurs.

17 *Comme deux frères*, *op. cit*., p. 15.

18 *Ibid*., p. 23.

19 *Comme deux frères*, *op. cit*., p. 21.

20 *Ibid*., p. 16-17.

21 Stéphanie Bérard, « Entretien avec Maryse Condé, Petit-Bourg, Guadeloupe, juillet 2002 », *Women in French Studies*, vol. 12, 2004, p. 119-129.

22 Maryse Condé, *Dieu nous l'a donné*, Honfleur, Éditions Pierre-Jean Oswald, 1972. Mandela, le vieux quimboiseur (sorcier), mari jaloux et père incestueux a tué l'amant de sa femme. Quand il apprend que sa fille Maéva, avec qui il entretient une relation incestueuse, aime Dieudonné, jeune médecin fraîchement débarqué de France, il décide de mettre à mort ce nouveau rival.

23 Stéphanie Bérard, « Écrire est un acte un peu surnaturel : entretien avec Maryse Condé au festival d'Avignon, juillet 2007 », *Africultures* <http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=6903>.

24 Reinaldo Arenas à Cuba ou Jamaica Kincaid à Antigua abordent l'homosexualité de manière explicite dans leurs œuvres romanesques. On peut citer *Antes que anochezca* (1992), récit autobiographique dans lequel l'auteur cubain raconte ses déboires politiques, amoureux et littéraires de Cuba à New York où il meurt dans la détresse de l'exil et de la maladie. Le sida est aussi évoqué dans *My Brother* (2002), livre témoignage de Jamaica Kincaid sur la mort de son frère.

25 Thomas Spear, *art. cit.*, p. 141.

26 Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Gallimard, coll. « Points Essais », 1952, p. 146.

27 Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, *op. cit.*, p. 513.

28 *Ibid*., p. 512.

29 *Ibid*.

30 La « murder music » en Jamaïque appelle à la haine et au meurtre des homosexuels.

31 Le metteur en scène José Exélis et les deux comédiens Gilbert Laumord et Ruddy Sylaire sont tous caribéens, originaires le premier de Martinique, le second de Guadeloupe et le dernier d'Haïti.

32 Stéphanie Bérard, « Le corps permet de rendre plus sensible le verbe : entretien avec le metteur en scène martiniquais José Exélis au festival d'Avignon, juillet 2007 », *Africultures*, <http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=6906>.

33 On pense au récit de Jeff sur son expérience homosexuelle avec le méridional à Moudong (scène 4) mais aussi au souvenir d'enfance évoqué par Grégoire à propos de monsieur David, le commissaire pédophile qui obligeait les gamins du Morne à Cayes à se déculotter devant lui (scène 2).

34 *Comme deux frères*, *op. cit.*, p. 33.

35 Roland Sabra, *art. cit.*

36 Stéphanie Bérard, « Le corps permet de rendre plus sensible le verbe : entretien avec le metteur en scène martiniquais José Exélis au festival d'Avignon, juillet 2007 », *art. cit.*

37 Stéphanie Bérard, « À propos de *Comme deux frères* de Maryse Condé. Entretien avec les comédiens Gilbert Laumord et Ruddy Sylaire au festival d'Avignon, juillet 2007 », *Africultures*, <http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=6904>.

38 Stéphanie Bérard, « Entretien avec Maryse Condé, Petit-Bourg, Guadeloupe, juillet 2002 », *art. cit*.

39 *Ibid*.

11

Vers une esthétique de la diaspora

La désintégration de la matrice originelle dans l'œuvre de Maryse Condé

Cilas KEMEDJO

Cet essai examine la désintégration du concept de l'Afrique originelle, de l'âge de gloire des mouvements panafricains engagés dans une réhabilitation des peuples noirs à une réduction de toute conscience de la diaspora aux manifestations superficiellement culturelles ou vestimentaires. Il s'agit d'une analyse des déperditions qui rythment l'effondrement de l'engagement idéologique et l'émergence des nouvelles modalités d'inscription de la conscience diasporique dans l'imaginaire des descendants de l'Afrique à travers le monde. Dans l'œuvre de Maryse Condé, la désintégration progressive du rêve du retour s'articule sur une courbe qui suit moins l'ordre de parution des romans que le temps historique couvert par les fictions romanesques. Dans *Hérémakhonon*, *Une saison à Rihata*, *Moi, Tituba*, *Ségou* ou encore *Les Derniers rois mages*, on peut dénoter ce que nous appelons ici une idéologie de la diaspora avec des préoccupations qui ont été ou sont au cœur des mouvements diasporiques. Nous pensons par exemple à la quête identitaire

entreprise par Véronica, à la passion africaine de Marie-Hélène, à la passion jamaïcaine de Samuel da Cunha ou encore au militantisme oppressant des Africains-Américains de Charleston dans *Les Derniers rois mages*. *La Vie scélérate* publiée en 1987 nous semble être le roman qui marque un tournant dans l'idéologie de la diaspora. L'espace du roman couvre des lieux hautement symboliques de la souffrance nègre, de l'habitation guadeloupéenne à Harlem en passant par Oakland, Haïti et les mornes jamaïcains. Le rêve de retour à l'Afrique, qui découle d'une passion pour l'Afrique et le monde noir, engendre un engagement politique pour la libération et la réhabilitation des peuples noirs à partir de la matrice africaine et s'intègre dans ce que nous appelons ici l'idéologie de la diaspora.

L'esthétique de la diaspora peut se manifester sous la forme d'une parade afrocentrique qui ne dépasse pas le look. Elle peut prendre la forme d'une démobilisation idéologique qui prive les signifiants culturels de tout signifié mobilisateur. Toutefois au départ, l'esthétique de la diaspora est une symbolique qui porte le message d'une conscience des origines africaines, ou du moins d'un engagement dans les mouvements de libération culturelle ou politique qui impliquent l'Afrique et les communautés issues de la diaspora noire. L'esthétique de la diaspora porte le malaise engendré par les triomphes et les échecs, les rêves et les désillusions des combats pour l'émancipation des peuples noirs. Nous suggérons donc de lire l'esthétique de la diaspora comme un moment significatif de ces combats. En ce sens, l'esthétique de la diaspora et l'idéologique de la diaspora ne doivent pas se lire exclusivement de manière contrastée. Il importe de chercher en quoi les deux approches témoignent de l'expérience vécue des communautés noires. Les idéologues de la diaspora et les esthéticiens de la diaspora ont par en exemple en commun leur désignation de l'origine africaine comme trait de distinction qui leur donne un surplus d'identité. Le surplus d'identité, qu'il soit le point de départ d'une

passion politique panafricaine ou une décoration qui ne dépasse pas l'exhibition onomastique ou vestimentaire africaine, fait de l'Afrique un référent extraordinaire, quelque chose qui est désigné comme appartenant à la tribu des peuples de la diaspora qui ont conscience de leurs lointaines origines africaines. La parade ostentatoire du surplus d'identité africaine, dans les sectes politiques afrocentriques ou dans les défilés de mode indique toujours que le lent et patient travail qui consisterait d'éducation sur l'Afrique demeure inachevé. Nous proposons que le geste diasporique insolent et presque irrévérencieux consiste à transférer l'Afrique de l'extraordinaire à l'ordinaire. Maryse Condé accomplit cette mutation dans *Célanire cou-coupé* avec la banalisation de la présence africaine.

La destruction des murailles de Ségou

Lydie Moudileno, dans *L'Écrivain antillais au miroir de sa littérature*, établit un lien entre le « brillant élève de l'école coloniale » et la conscience politique productrice d'une conception de la littérature comme engagée au service de la libération. Ainsi, dans le roman de Maryse Condé *La Vie scélérate*, le parcours du personnage de Jean-Louis, écrivain et patriote, est symbolique de cette génération qui fait ses humanités dans les heures de gloire de la Négritude[1]. La Négritude, et avant elle d'autres mouvements culturels ou politiques tels que la Renaissance de Harlem, le Come-back-to Africa de Marcus Garvey, les congrès panafricanistes, participe du projet de rédemption des peuples noirs. Tous ces mouvements ont en commun de reconstruire une image que le Noir donne en réponse aux préjugés racistes : « image de lui-même sans cesse reconquise, quotidiennement réhabilitée contre les souillures et les préjugés de l'esclavage, de la

domination coloniale et néo-coloniale[2] ». Le grand chant lyrique que fut la Négritude résonnait de ce tremblement d'une fiction réinventée précisément sur les « débris d'une Afrique devenue mythique ». La Négritude est une poétisation des origines, une esthétique du continent des origines. L'œuvre de Maryse Condé peut être définie comme une exploration passionnée des convergences et des divergences qui rythment le vécu des diasporas noires dans leur modernité torturée. Condé déconstruit le récit de la continuité historique qui est au cœur du chant lyrique de la Négritude. Le projet littéraire et critique débusque

> « [la] dimension performative de la parade [qui] assigne aux groupes qui s'y construisent, en particulier dans la (ré) inscription mémorielle, une valeur de légitimation sociale, politique ou religieuse[3] ».

Ainsi que le suggère Dawn Fulton dans *Signs of Dissent*, la mise en relief de la discontinuité historique est un signe de la résistance au conformisme, indicateur d'un geste de la démystification de la relation entre l'Afrique et les communautés de la diaspora noire. Le texte de Condé se positionne comme espace de déstabilisation des certitudes : « Condé's talent for dismantling myths, averting expectations, and provoking discomfort have become her hallmark[4] » (Fulton, p. 5). La modalité de la transgression préside à la refondation d'un nouvel imaginaire diasporique. Condé introduit une fausse note dans la clameur célébrative qui court de la renaissance de Harlem aux afrocentrismes en passant par la Négritude. L'esthétique de la diaspora, conscience du discontinu entre les « débris de l'Afrique mythique » et l'Afrique de la Négritude. Elle expose l'artificialité de l'Afrique mythique, la présentant sous son vrai jour de parade identitaire.

Moudileno, dans *Parades postcoloniales*, suggère un décalage entre les mutations qui provoquent une reconfiguration du champ littéraire africain et le conservatisme

d’une critique figée dans la quête des authenticités identitaires. Elle nous invite à détecter la parade qui est au cœur des innovations littéraires et qui se traduit essentiellement par la « capacité de la fiction à montrer et souligner des processus de fabrication[5] ». Il s’agit donc de surprendre la « capacité de différents agents à exploiter un dispositif de signes – mots, images, corps, ou vêtements – dans le processus d’invention de l’identité[6] ». Moudileno offre dans son dispositif critique un enterrement de première classe aux chercheurs d’authenticité : l’identité est au bout de la mise en scène. L’aventure critique devient ainsi une « constance et jouissive désorientation[7] » qui se donne pour unique ambition analytique d’explorer les « dynamiques ouvertes de production d’identité plutôt que de gloser sur des identités figées[8] ». La théâtralisation des scénarios identitaires tient lieu de méthodologie de cette « constance et jouissive désorientation ». L’inscription mémorielle interpelle notre propos en ceci que la parade diasporique est avant tout une forme de mémorisation de l’origine africaine. La parade diasporique est un « geste de survie[9] » qui vise à renverser la dynamique de la domination esclavagiste. L’esthétique de la diaspora décrit le mouvement d’une cristallisation de la conscience diasporique dans une mise en spectacle des référents culturels et symboliques du monde noir, mise en spectacle qui ne repose sur aucun fondement militant, politique ou idéologique. Le concept de « culture black » qui reposerait sur un « look » paradant de « particularismes vestimentaires » résumerait cette mise en spectacle de la négritude[10]. Condé prend acte de l’émergence d’une culture black et espère que le « look » masque peut-être « autre chose ». Condé signale ainsi qu’elle serait déçue si, à jamais, il se révélait que les « particularismes vestimentaires » signifiants hypervisibles de l’appartenance culturelle, n’étaient pas portés par des significations plus substantielles. Le « look » doit mener à « autre chose » que lui-même pour avoir du sens[11]. Le signifié que cherche Condé serait peut-être l’enfermement ethnique des communautés noires qui marquent leur présence sociale par la parade vestimentaire. L’esthétique

de la diaspora serait une parade des cultures noires, une fréquentation des cultures noires qui n'impliquerait, dans sa pratique ou dans son intention, aucune revendication politique ou raciale. L'esthétique de la diaspora pourrait être une parade de la diaspora alors que l'idéologie de la diaspora procéderait de la mise de la parole, de l'écriture ou de la culture au service des causes grandiloquentes de la libération. Marcus Garvey, un grand dandy du monde noir, faisait ainsi parade de son engagement dans les rues de Harlem. Dans leur quête d'un monde meilleur pour les peuples africains et les peuples noirs, ils inventent une Afrique originelle au passé glorieux, mais à jamais disparue. L'esthétisation de l'écriture de la diaspora pourrait quant à elle se lire comme une libération de l'imaginaire contraint par la camisole de force de l'engagement. L'esthétisation de la diaspora, dans le projet littéraire et intellectuel de Condé, semble être autant une contestation de la représentation mystifiante de l'Afrique qu'une invitation à une reconfiguration des rapports entre les communautés issues des diasporas noires.

Ségou est un roman de la célébration de l'Afrique de la Négritude. La célébration évite toutefois de devenir mystification parce que Condé pose aussi la question de la responsabilité ou alors de l'irresponsabilité des Africains dans leur domination. *Ségou* fait le deuil de cette civilisation dont les vestiges alimentent les rêves du retour. Ainsi l'agonie et la mort de la ville de Ségou, capitale du royaume bambara du même nom, appellent la condamnation des agents de la destruction impériale, mais elle plonge aussi le peuple bambara dans un moment d'intenses méditations qui débouchent souvent sur des confessions douloureuses. Le moment des confessions place le peuple bambara en face de ses responsabilités, introduisant par le même fait une démarcation entre Maryse Condé et les célébrations redondantes de la Négritude :

> « Dans un premier temps qui semblait aussi lointain que celui d'une histoire des origines, les aïeuls de Moussa Samaké avaient été les ennemis de ceux

d’Alioune (Traoré). On l’affirmait, c’était à cause de l’un d’eux que Dousika Traoré s’était vu évincé de l’entourage royal et avait été déchu de ses hautes fonctions. À présent, unis dans la haine commune de l’usurpateur toucouleur, Moussa comme Alioune ne tenaient plus compte de ces différents. Ils leur semblaient à tous deux le symbole d’une époque où les Bambaras, opulents, insouciants, avaient du loisir pour l’intrigue vaine, le potin et la rivalité personnelle. Ils se posaient l’un et l’autre la même question : si leurs pères avaient été plus réfléchis, plus conscients des menaces d’un monde autour d’eux dont ils ignoraient tout en s’en croyant les maîtres, Ségou ne serait-elle pas demeurée Ségou ? Aussi leurs États-Unis étaient-ils emplis de la même nostalgie et de la même rancune[12]. »

Le désespoir du présent est réel. Les panafricanistes opposent la parade de la splendeur du passé. Fanon nous enseigne que le retour à cette illusion d’une gloire ancestrale nous éloigne de notre devoir de responsabilité qui est de formuler des réponses adéquates à la situation coloniale et postcoloniale. Dans *Ségou*, les voies millénaires de l’oralité médiatisent la résistance du peuple bambara dont les repères identitaires sont sérieusement menacés par les conquêtes islamiques. Les incantations du musulman et bambara Mohammed Traoré contre la puissance d’occupation toucouleur traduisent bien le repli stratégique sur des origines mythiques dans une atmosphère d’incertitudes réelles :

« Bambaras, oubliez-vous ce que signifie votre nom : “Ceux qui refusent d’être dominés”. Enfants de Baramangolo et de Niangolo, pourquoi avez-vous traversé le Bani ? Pour courber la tête devant un peuple qui fut longtemps vassal de ceux-là mêmes dont vous partagez l’origine[13] ? »

La poésie qui s’organise autour de la nostalgie des origines fait face à l’implacable rouleau compresseur des forces de destruction monothéistes. Les récits des origines inspirent les poètes, mais ne rattrapent jamais la roue de l’histoire. Condé le comprend si bien qu’elle fait de son projet littéraire, non pas une romantique célébration des gloires originelles, mais un état des lieux des structures mentales, des forces politiques, économiques ou mythologiques qui déterminent les destinées des peuples dans les moments décisifs de leur marche à travers le tumulte de l’histoire. De cet état des lieux dans Ségou, la

coupure rituelle du dubale des Traoré et la destruction des murailles de terre par les canonnières des armées françaises constituent deux des moments les plus dramatiques du désarroi identitaire et politique du peuple bambara de Ségou :

> « Quand une ville se prépare à mourir, elle émet une longue plainte. Ceux qui l'entendent croient qu'elle naît de la détresse des habitants, se lamentant à l'intérieur des maisons. Il n'en est rien. […] Ségou se plaignit cette nuit-là. Longuement. Sourdement. Ségou se plaignit toute la nuit. À huit heures du matin, cette plainte fut étouffée par le fracas des pièces mises en batterie pour protéger le passage des soldats. […] Au milieu du jour, les Somonos firent leur soumission, tandis que le feu de l'artillerie avait pratiqué des brèches énormes dans les murailles de la ville. […] quand tout fut consommé, Ségou cessa de se plaindre[14]. »

La destruction des murailles de Ségou signe l'acte de décès de l'Afrique millénaire qui alimente l'esthétique de la parade afrocentrique. La parole afrocentrique est un bricolage qui tente de remembrer les fragments des murailles en miettes ou de ce que Mongo Beti et Odile Tobner appellent les « débris d'une Afrique devenue mythique[15] ». L'Afrique détruite, contrairement aux mythologies échafaudées par les théoriciens et les artistes de la renaissance des cultures noires, est à jamais du passé. Elle peut être rêvée, chantée et peut même devenir le prétexte d'un pèlerinage aux sources : elle n'existe plus. L'Afrique des légendes est une Afrique imaginaire que chacun embellit ou dénature selon la gravité de sa blessure existentielle. Les morts de Ségou ne sont pas morts, mais vivent dans l'imaginaire romanesque de Maryse Condé. Ségou est le roman-témoin de la désintégration des murailles de cette Afrique qui renaît dans la ferveur du chant lyrique de la Négritude. Les personnages précipités sur les chemins de l'errance assument, de manière différente, les tourments des origines, des militants du retour à l'Afrique aux nouvelles diasporas qui fleurissent dans les banlieues de l'immigration.

La parade idéologique : réhabiliter la race noire

La première pulsion d'une population transplantée, qui n'est pas sûre de maintenir au lieu de son transbord l'ancien ordre des valeurs, est le Retour", écrit Édouard Glissant qui estime que le rêve de retour à l'Afrique participe du détour[16]. Hollis Lynch et Edward Blyden, incarnation du rêve, de l'idéalisme et de l'espoir, sont totalement consumés par leur vocation obsessionnelle qui est de « réhabiliter le Noir d'Amérique et des Antilles. Édifier en Afrique une grande nation qui accueillerait de nouveau tous ses enfants perdus, orphelins dégénérés par l'exil et la servitude[17] ». Le panafricanisme, formalisation politique de ce qu'on nomme ailleurs le nationalisme noir repose sur un ensemble de « traités, pamphlets, sermons, articles, livres pour lutter contre la discrimination raciale et plaider la cause d'une Afrique civilisée » (Lara, p. 81-82)[18]. Les activistes avaient pour projet de se « se soustraire à l'arbitraire de la suprématie blanche et, pour ce faire, ils cherchaient

> « une région à l'étranger où ils pourraient établir une Black Nation où ils disposeraient d'un gouvernement, des possibilités de prouver au monde leur capacité de vivre, de créer, de s'organiser et de contribuer à la civilisation humaine[19] ».

La revalorisation de la race, leitmotiv qui revient dans toutes les variantes du mouvement, constitue une réponse aux discours racistes sur l'infériorité des Noirs. *La Vie scélérate* est remplie des gémissements de « tous les peuples noirs de la terre, de l'Afrique aux Amériques[20] ». *Traversée de la mangrove* est une fenêtre ouverte sur la « fuite éternelle du Nègre devant le malheur[21] ». À l'instar du jeune Christophe dans *Une saison à Rihata*, les personnages de Condé ne sont pas loin de croire qu'une « sombre fatalité poursuivait les peuples noirs, condamnés à souffrir, à toujours ignorer le

bonheur[22] ». Marie-Hélène essaie de restaurer l'Afrique à la liberté, rêve que Garvey, « pour la première fois, voulut traduire dans la réalité le mythe fascinant de l'inéluctable remembrement des fractions du peuple noir dispersées par la traite et l'esclavage[23] ». Le garveyisme cristallisait une forme de nationalisme noir qui postulait le retour en Afrique comme modalité de libération. L'impossibilité pour les personnages de *La Vie scélérate* de s'approcher du garveyisme en dehors du slogan reproduit l'impossibilité du retour de Garvey. L'esthétisation permet de supporter la conscience de l'impossible désir. L'œuvre de Maryse Condé met en roman le rêve du retour, prend acte de cette illusion, s'embarque dans une quête historique pour explorer les raisons qui font de l'Afrique un « beau rêve inaccessible[24] ».

Dans *Hérémakhonon*, Véronica déclare, avec beaucoup de bonne foi et de naïveté, qu'elle voyage en Afrique à la recherche de ses origines. Elle est complètement détachée de la situation politique du pays qui affecte jusqu'à ses propres élèves et collègues. Et comme pour montrer que le politique n'est nullement un critère dans sa démarche identitaire, elle choisit comme amant le ministre de la Défense, ci-devant descendant d'une lignée aristocratique, mais surtout, architecte de la répression politique. Dans *Les Derniers rois mages*, Spéro perd son poste d'enseignant parce qu'il échoue à répondre à la demande politique de ses étudiants pour qui la culture doit être ancrée, une « revendication raciale de la dignité noire[25] ». L'angoisse identitaire de Véronica la mène sur les chemins du retour vers la matrice africaine. Les reproches traduisent son manque d'engagement politique, mais aussi son indifférence envers tout ce qui ne semble pas directement lié à la quête identitaire qu'elle mène. La trajectoire de Véronica ne peut pourtant pas être interprétée comme faisant partie de ce que nous nommons ici l'esthétique de la diaspora. La désillusion de Véronica est aussi celle de tout pèlerin qui se lance à la quête des murailles de Ségou.

Dans *Une saison à Rihata*, le déplacement de la Guadeloupéenne Marie-Hélène est motivé par son attachement à l'idéal d'une Afrique totalement libérée. Le rêve de libération de l'Afrique qui conduit Marie-Hélène en Afrique est une remise à jour du rêve de restauration de la grandeur de l'Afrique et des peuples issus de la diaspora africaine qui sera déjà au centre des préoccupations de *Ségou* : « Savaient-ils comme elle avait rêvé quand toute sa génération réclamait l'indépendance comme un merveilleux gâteau d'anniversaire ? », s'interroge Marie-Hélène devant son rejet par son pays d'accueil[26]. Marie-Hélène sacrifie ainsi son confort matériel aux impératifs de ses convictions politiques :

> « Malgré les incohérences et le désordre de sa vie privée, elle avait gardé intactes les convictions de sa jeunesse quand, avec Olnel, elle rêvait d'une Afrique libre et fière qui montrerait la voie aux Antilles, entraînerait l'Amérique noire dans son sillage[27]. »

On peut parler d'une saturation de la rencontre de Marie-Hélène avec l'Afrique et les communautés de la diaspora noire par l'idéologie de la diaspora. Dans cette trajectoire de la désintégration de l'illusion du retour à la matrice originelle qui consume les personnages de Condé depuis la destruction des murailles de terres dans *Ségou*, *La Vie scélérate* marque une étape significative comme nous l'avons fait remarquer dès les premières pages de cette analyse. Thécla, qui se propose d'étudier l'influence de la Renaissance de Harlem sur les intellectuels haïtiens, est le contrepoint des rencontres diasporiques qui s'inscrivent dans un désir proclamé, mais jamais réalisé, de libérer le monde noir des effets de la servitude esclavagiste. Albert Louis aperçoit Garvey à Bahia Soldado. Garvey était alors venu pour dénoncer la condition de ses frères de couleur travaillant pour la construction du canal de Panama[28]. Albert, transfiguré par la flamboyante rhétorique de Garvey, le suit dans son périple au Panama, s'abonne au journal que Garvey fait paraître, mais n'arrive jamais à le rencontrer. Garvey impressionne les foules par sa

rhétorique éloquente et charmante tout comme il séduit les foules de Harlem avec ses parades décorées de motifs africains. Albert Louis semble comme tombé en hébétude devant la flamboyante rhétorique de Marcus Garvey :

> « Cet homme-là disait des choses que je n'ai jamais entendu dire personne. "I Shall teach the Black Man to see beauty in himself." Tu sais l'anglais ? Tu sais ce que cela veut dire ? Que la race noire est belle. Qu'elle est grande. Qu'elle étonnera le monde[29]. »

Albert Louis, davantage par ignorance que par intention délibérée, procède à une réduction du garveyisme à un slogan. Le dandy Albert Louis rencontre la parade idéologique que Garvey offre comme un espoir aux peuples noirs à peine sortis de la nuit de l'esclavage. La parade du slogan dans un désert de connaissances permet au slogan de ne pas dépasser le stade du slogan, c'est-à-dire de la formule destinée à frapper les esprits. Le slogan qui ne repose pas sur un fondement quelconque triomphe dans le vide. Le slogan est une promesse autant qu'une parade qui masque, dans ce cas précis, le manque de connaissances. Nous verrons plus bas que la banalisation de l'Afrique requiert précisément le contraire du slogan : elle repose sur une connaissance accumulée au long de tout le parcours romanesque de Condé. La déperdition du vieux rêve de réhabilitation de la race en slogan qui hante la lignée des Louis est le prélude de sa mise en spectacle dans la parade afrocentrique.

Dans une analyse sur la représentation de l'Afrique dans la littérature noire américaine, Condé analyse le voyage de Richard Wright qui, en 1954, sur proposition de son ami George Padmore, le père du panafricanisme devenu conseiller politique de Kwame Nkrumah, effectua une visite au Ghana (Gold Coast). Expliquant les ambiguïtés de la relation de ce voyage consignées dans *Black Power*, Maryse Condé conclut :

> « Gardons-nous pourtant de blâmer le grand écrivain. Dans sa complexité, sa générosité, ses limitations et ses incohérences, Wright est le miroir de la

conscience noire américaine dans ses rapports avec l'Afrique[30]. »

La conclusion peut se lire comme l'exigence d'une compréhension plus nuancée de l'Afrique, exigence qui se dégage aussi de la lecture que Maryse Condé fait de l'afrocentrisme dans *Les Derniers rois mages*. La descendance antillaise de Béhanzin, commémore le 10 décembre la mort à Alger de l'Ancêtre. Spéro, le descendant du roi exilé, a épousé Debbie, élevée dans la dévotion de l'Afrique, historienne et militante afrocentrique. La communauté noire de Charleston à travers des prénoms hautement symboliques tels que Malcom, Sékou, Jomo, Kwame, ou encore Modibo, inscrivent les résistances du monde noir dans l'imaginaire et le quotidien. Spéro estime que la vie de Debbie est dominée par les fantasmes de l'Afrique et de la résistance des Africains-Américains. L'embellissement de l'histoire de l'Ancêtre par Debbie se reproduit dans la reconstruction de l'histoire des Africains-Américains, avec pour résultat des « fantaisies pareillement peintes, alors que la couleur de la réalité restait tellement sombre[31] ». Jim Marshall, né dans un ghetto de Chicago, après un séjour à Kumasi dans le cadre du Corps de la paix, fait preuve d'un engagement politique et culturel certain, mais trahit aussi une fascination peu orthodoxe pour le pouvoir traditionnel. Pour Spéro, Jim Marshall et la communauté noire de Charleston sont coupables de produire des images folkloriques de l'Afrique : « Ils ne cherchaient à comprendre ni son sens ni sa signification et la paradaient sans rime ni raison[32] ». Le projet de restauration véhiculé par le slogan de Garvey porte certes sur la question du racisme et de la dévaluation systématique de la peau noire. Mais on peut tout aussi dire qu'enseigner au Noir à consentir que « Black is beautiful » est avant tout une aventure esthétique. Il s'agit avant tout de contester le canon eurocentrique de la beauté. La réduction du garveyisme à ce slogan et l'impossible matérialisation des projets politiques provoqués par ce slogan permet à sa dimension esthétique de prendre plus d'envergure. L'esthétique de la diaspora prend corps dans ce slogan et

devient la finalité de grandioses proclamations militantes. Le « Black is beautiful » mobilise les militants du Black Power à la poursuite d'un idéal esthétique : le « Black is beautiful » est inséparable du « Black Power ». Naomi Campbell, l'une des icônes contemporaines de la beauté de la femme noire, mène Jesse Jackson, l'ancien combattant des tranchées antiracistes, pourrait-on conclure par analogie. Le garveyisme, avant de mettre en marche ses troupes vers la terre conceptualisée comme originelle, est avant tout une mise en scène décorée aux couleurs africaines. L'esthétique de la diaspora serait ici une réduction folklorique non seulement du garveyisme, mais aussi de l'Afrique.

La mort du Muntu

Dans *La Vie scélérate*, la passion de Manuel pour le monde noir le conduit en Jamaïque où le Rastafari qu'il affectionne fut longtemps perçu comme un puissant signe d'engagement panafricaniste : « La Jamaïque ! Oui, l'Éternel avait nom Jah et Marcus Garvey était son prophète[33] ! » *Desirada* est le roman qui permet le mieux de faire le point sur le passage d'une idéologie de la diaspora à une esthétique de la diaspora. Ludovic inscrit son utopie panafricaine dans la symbolique de son look. Ludovic lui-même porte les dreadlocks qui incarnent l'aventure des rastas jamaïcains, réincarnation du garveysime selon l'analyse de Campbell dans son livre *Rasta and Resistance*. Ludovic donne à son fils le nom de Garvey, en souvenir de Marcus Garvey. L'hommage de Ludovic à Marcus Garvey perpétue la célébration des origines africaines qui est déjà inscrite dans ses dreadlocks et dans le nom de l'association Muntu. Muntu a pour objectif la restauration de la dignité des enfants de l'immigration par un ressourcement à

l’énergie vitale qui s’est dispersée sur les platanes des banlieues. La mort de l’association Muntu signale aussi que la valeur des fantasmes du retour aux origines mythiques est en chute libre :

> « Muntu mourait de sa belle mort. Les jeunes de l’association de Domiens qui l’employait n’avaient en tête que les filles et la frime. Aucun projet sérieux. Les seuls mots de révolution et de marxisme les faisaient bâiller. L’Afrique, Cuba, Fidel Castro, Sékou Touré les intéressaient beaucoup moins que Stevie Wonder ou Marvin Gaye. Ils adoraient la musique de Fela Ramsome Kuti, mais ne s’occupaient pas de traduire les paroles de ses chansons[34]. »

Garvey décline le programme idéologique inscrit dans son nom tout comme les jeunes Domiens refusent l’offrent afrocentrique que Ludovic leur propose dans l’association Muntu. L’esthétisation des rencontres diasporiques dans l’imaginaire des jeunes générations peut se lire comme le signe d’une dépolitisation de leur relation à l’Afrique ou au reste de la diaspora noire. Véronica avait cru les chantres de la Négritude sur parole (ou sur écriture). Elle a effectué le pèlerinage en Afrique pour découvrir les illusions de tout discours sur les origines. Mongo Beti, pour ne citer que cet exemple, estime que le Jazz n’est pas seulement passionnant : « en tant qu’esthétique, par le mariage de la syncope, d’un chant aux accents très typés et du swing légué par la rythmique africaine, mais aussi en tant que problématique sociale[35] ». Garvey et les jeunes Domiens des banlieues déclinent l’invitation de Ludovic de faire le voyage spirituel à bord du vaisseau des origines, l’association Muntu. Garvey préfère ainsi les rythmiques « afrobeat » de Fela à la substance de ses « politically charged lyrics and anti-establishement politics[36] ». Bob Marley, Malcom X, divinités de l’association Muntu, n’intéressent plus Garvey que dans leur aspect esthétique.

La banalisation de l’Afrique

Célanire cou-coupé signe le retour magique de Condé vers l'Afrique. La naturalisation de l'Afrique dans l'écriture s'accomplit tout naturellement. L'Afrique vient toute seule, elle n'a pas à chercher des excuses, des raisons ou des situations exceptionnelles pour rentrer dans la danse de l'imagination. Elle est aussi naturelle dans la trame du récit que la Guadeloupe. L'Afrique de Célanire est riche de toute la connaissance passée, ici stylisée dans une aisance imaginative qui fait de ce roman une fête pour les initiés des errances. Condé confirme cette hypothèse de la banalisation libératrice dans le processus créatif : « L'Afrique devient un objet littéraire dont je peux parler en toute liberté. Plus d'autocensure comme tu l'as bien remarqué[37] » ou encore : « Si elle s'est réintégrée dans mon œuvre, c'est que j'ai résolu toutes les tensions avec elle. Elle m'est à la fois très chère et très distante. Je la prends comme elle est… comme la Guadeloupe[38] ». La liberté manifestée par Garvey envers l'Afrique, les symboles de la diaspora noire et la Guadeloupe, pays d'origine de sa mère, marque aussi la libération de l'auteur envers toutes les pesanteurs de l'origine.

Célanire est une « orpheline élevée par les sœurs de la Charité à Paris que son désir de servir l'Afrique avait fait rejoindre les sœurs de Notre-Dame-des-Apôtres à Lyon[39] ». Célanire est en même temps l'ancêtre et l'héritière littéraire de Véronica. Elle est son ancêtre parce que la précédant dans la chaîne chronologique et son héritière parce que le roman dans lequel elle apparaît est écrit après *Hérémakhonon*. Les motifs de sa venue en Afrique (« Elle n'était pas venue en Afrique pour faire du tourisme »)[40] font écho au positionnement de son ancêtre littéraire Véronica : « Raison du voyage ? Ni commerçante, ni missionnaire. Ni touriste. Touriste peut-être. Mais d'une espèce nouvelle, à la recherche de soi-même. Les paysages, on s'en fout[41] ». Les raisons avancées par Célanire sont personnelles et somme toutes banales. Aucune passion

extraordinaire pour l'Afrique ou le monde noir n'est au principe de son voyage, mais aussi aucune indifférence telle que celle qui est théorisée comme chez les élogistes de la Créolité[42]. L'engagement de Célanire suit davantage la courbe de ses rêves ou des circonstances dans lesquelles la place l'existence que d'un dogme idéologique intégrant la grande illusion de restauration du monde noir. Même quand elle procède à l'ouverture d'un musée à Bingerville pour contester la rhétorique du désert culturel africain, on a l'impression que c'est moins à partir d'une intentionnalité de réhabilitation de la race que des possibilités que lui donne sa position de femme du gouverneur. Son voyage au Pérou s'inscrit dans la quête de la revanche et non de quelque espace diasporique. Elle n'a même pas besoin, comme Garvey, d'énoncer des protestations contre les théories du retour au pays natal. Le roman apparaît comme l'ultime étape d'un voyage commencé il y a plusieurs décennies dans les errements de Véronica. La banalisation de l'Afrique est un geste littéraire radical qui s'oppose au slogan ou à la parade afrocentrique. La banalisation de l'Afrique désigne l'Afrique comme ordinaire, comme banale. La banalité est au bout d'un exemplaire travail accumulé dans le roman, le discours critique sur l'Afrique. Maryse Condé a mérité de l'Afrique, et la banalisation est le signe en même temps que l'insigne d'une liberté finalement conquise.

Conclusion

La désintégration des certitudes idéologiques, l'adoption des lieux d'existence au détriment de toute obsession d'un pays lointain élu en matrice identitaire primordiale, la coloration exotique de la mode musicale ou vestimentaire qui succède au militantisme panafricaniste des combats contre les inégalités

diverses trament la condition des diasporas noires dans la parole de Maryse Condé. La caducité des stratégies racialisantes et identitaires ne signifie pour autant pas que les impasses ont trouvé des résolutions satisfaisantes. Au moment où le chemin d'Égypte d'Aton enfante les flammes cannibales, le peuple haïtien continue sa marche pluricentenaire sous le joug d'une dictature militaire qui a évincé le dirigeant élu Aristide et peut-être que ce coup d'État et les conditions de retour de ce dernier au pouvoir ont eu raison de son enthousiasme en faisant de lui un politicien trop pragmatique. Garvey a beau faire des déclarations tapageuses sur son statut d'Européen, son existence dans les banlieues de l'immigration n'est pas un choix, mais davantage une résignation à une sinistre réalité. Stanley, le musicien qui épouse Marie-Noëlle, traverse l'océan pour chercher fortune à Boston, mais finit par se suicider, signalant peut-être par cet acte que le nouveau monde qu'il espérait était un mirage. Stanley veut écrire la symphonie du nouveau monde, musique qui frémirait de toutes les musiques du monde, musique qui ne déclarerait aucune loyauté et encore moins de sujétion à quelque origine que ce soit. Stanley récuse toute filiation à Bob Marley, le chantre de l'engagement que nous retrouvons par exemple dans *Une saison à Rihata*. Stanley assume une identité qui échappe aux stéréotypes de l'artiste noir né dans le ghetto ou les banlieues de la civilisation, de l'artiste engagé au service de quelque cause. Pourtant, il veut écrire la symphonie du nouveau monde. Belle utopie qui invite tout de même une question fondamentale : comment peut-on écrire la symphonie du monde quand « la colonie du nouveau monde » n'existe pas ou n'a pas pu exister ? Aton cherche son nouveau monde à lui, dans le pays qui est un fantasme aux couleurs d'Égypte. Stanley cherche son nouveau monde à lui, dans le pays impossible des harmonies artistiques. Les deux rêveurs n'ont pas droit de cité dans le vieux monde, leur suicide en témoigne. Le reggae engagé de Bob Marley, les tribulations de Ludovic avec son association Muntu, le parti des Nègres debout de Jacob Louis, la Guadeloupe inconnue de Jean-

Louis, le funambulesque rêve de Marcus Garvey, de Marie-Hélène, de Véronica et de bien d'autres « névrosées de la diaspora », toute cette activité militante est, à mon avis, une vaste entreprise de construction d'une colonie du nouveau monde, prélude à une symphonie du nouveau monde. L'esthétique de la diaspora pourrait apparaître comme une résolution de la tension entre l'Afrique inventée par l'imaginaire afrocentrique (ou du nationalisme noir) et la réalité qui est, soit celle de la disparition de cette Afrique des royaumes et des princes, soit le vécu des négritudes souffrantes.

---

1 Lydie Moudileno, *L'Écrivain antillais au miroir de sa littérature*, Paris, Karthala, p. 147.

2 Mongo Beti et Odile Tobner, *Dictionnaire de la Négritude*, Paris, L'Harmattan, 1988, p. 6.

3 Lydie Moudileno, *Parades postcoloniales*, Paris, Karthala, 2006, p. 17.

4 Dawn Fulton, *Signs of Dissent. Maryse Condé and postcolonial criticism*, Charlottesville et Londres, University of Virginia Press, 2008, p. 5.

5 Lydie Moudileno, *Parades postcoloniales*, Paris, Karthala, 2006, p. 13.

6 *Ibid*., p. 14.

7 *Ibid*., p. 14.

8 *Ibid*., p. 14.

9 *Ibid*., p. 17.

10 Maryse Condé, « Les Black British donnent-ils l'exemple ? » (Black Renaissance).

11 Alain Anselin, dans *L'Émigration antillaise en France* (Paris, Karthala, 2000), soutient que la cristallisation des revendications antillaises autour de la culture et de l'identité traduit une situation où la « position de la communauté, son enracinement, sa dynamique tendent à identifier l'ordre social comme ordre ethnique » (p. 118).

12 Maryse Condé, *Ségou : La terre en miettes*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 349.

13 *Ségou : La terre en miettes*, *op. cit.*, p. 171.

14 *Ibid*., p. 399-400.

15 Mongo Beti, *op. cit.*, p. 135.

16 Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p. 35.

17 Maryse Condé, *Ségou : Les murailles de terre*, Paris, Laffont, p. 198.

18 Lara Oruno D. Lara, *La Naissance du panafricanisme. Les racines caraïbes, américaines et africaines du mouvement au XIX^e siècle*, Paris,

Maisonneuve & Larose, 2000, p. 81-82.

19 *Ibid*., p. 72.

20 Maryse Condé, *La Vie scélérate*, Paris, Seghers, 1987, p. 77.

21 Maryse Condé, *Traversée de la mangrove*, Paris, Mercure de France, 1989, p. 210.

22 Maryse Condé, *Une saison à Rihata*, Paris, Laffont, 1981, p. 154.

23 Mongo Beti, *op. cit.*, p. 119.

24 Guy Tirolien, *Feuilles vivantes au matin*, Paris, Présence Africaine, 1977, p. 63. Le titre du poème est assez parlant : « Afrique, mon beau mythe ».

25 Leah Hewitt, « Rencontres explosives : les intersections culturelles de Maryse Condé », p. 49.

26 Maryse Condé, *Une saison à Rihata*, p. 33.

27 *Ibid*., p. 54.

28 Maryse Condé, *La Vie scélérate*, p. 41.

29 *Ibid*., p. 84.

30 Maryse Condé, « De l'autre bord : l'Afrique vue par les écrivains afro-américains », *Politique africaine*, n^{o} 15 (septembre 1984), p. 45.

31 Maryse Condé, *Les Derniers rois mages*, Paris, Mercure de France, 1993, p. 32.

32 *Ibid*., p. 168.

33 Maryse Condé, *La Vie scélérate*, p. 212.

34 Maryse Condé, *Desirada*, Paris, Laffont, 2000, p. 100.

35 Mongo Beti, *op. cit.*, p. 135.

36 Oliniyan Tejumola, « The cosmopolitan nativist : Fela Anikulapo-Kuti and the antinomies of postcolonial modernity », *Research in African Literatures* 32.2, 2001, p. 76.

37 Correspondance personnelle en date du 8 mai 2001. Message électronique du 8 mai 2001.

38 Correspondance personnelle en date du 6 mars 2001. Message électronique du 6 mars 2001.

39 Maryse Condé, *Célanire cou-coupé*, Paris, Laffont, 2006, p. 14.

40 *Ibid*., p. 17.

41 Maryse Condé, *Hérémakhonon*, Paris, Laffont, p. 12.

42 Voir notamment Cilas Kemedjo, « Imaginaires de la départementalisation : les indépendances en miroir », *International Journal of Francophone Studies*, Fall 2008, 11.3, p. 345-364.

12

Écrire en Maryse Condé

Entretien avec Maryse Condé
New York, 11 janvier 2009

Noëlle CARRUGGI

— Maryse, je voudrais faire un retour en arrière et revenir sur notre entretien d'avril 1999 à City University of New York, *A Caribbean Journey*, peu après la publication de ton récit autobiographique *Le Cœur à rire et à pleurer*. Nous avions exploré la question du voyage, car à l'encontre de nombre d'écrivains antillais, tu écris des romans qui font voyager le lecteur à travers les continents. Tu as toi-même beaucoup voyagé et tu disais que les voyages avaient longtemps fait partie intégrante de ta créativité. Tu as ajouté pour conclure la question : « Now, I am at the end of the journey and I can be quiet / « je suis à la fin du voyage et je peux rester tranquille ». Or, on ne peut pas dire que tu te sois reposée sur tes lauriers ces dix dernières années. Tu as continué à partager ta vie entre la Guadeloupe, les États-Unis et la France, avec de nombreux voyages en Afrique et même en Asie, et ta production littéraire n'a pas ralenti, loin de là. On compte quatre romans, *Célanire cou-coupé* (2000), *La Belle Créole* (2001), *Histoire de la femme cannibale* (2003), *Les Belles ténébreuses* (2008), une pièce de

théâtre, *Comme deux frères* (2007), des livres pour la jeunesse, et il va sans dire, de nombreux essais.

MC : Les voyages que j'ai faits au début de ma carrière, étaient des voyages pour me découvrir. Je suis allée d'abord en Afrique et je ne me suis pas trouvée ; je suis donc retournée en Guadeloupe pour me trouver. C'est un voyage que je faisais à la recherche de moi-même. Je suis ensuite venue aux États-Unis et je me suis rendu compte que je n'avais absolument rien de commun avec les Noirs américains ; je n'ai rien eu à partager avec eux. Finalement, tous ces voyages-là, c'était des voyages de découverte. Ce genre de voyages, je ne les fais plus parce que maintenant je suis arrivée à savoir un peu que Maryse Condé n'est pas une Africaine, n'est pas une Américaine, n'est peut-être même pas Antillaise, Maryse Condé est simplement elle-même, un certain mélange, résultat d'une série d'expériences purement individuelles. Je continue à voyager mais pour des raisons très différentes : ou bien pour découvrir des gens que je ne connais pas, ou bien pour retrouver des choses que je connais déjà mais que j'ai envie de revoir, mais le genre de voyage où je suis en quête de moi-même, ça c'est fini. Si on regarde mes derniers livres, on voit qu'il ne s'agit plus de Maryse Condé à la recherche d'elle-même mais que ce sont plutôt des ouvrages où je parle du monde tel qu'il est autour de moi et qui ne cesse de m'étonner. Le dernier livre de recherche d'identité au sens pur, c'est *Les Derniers rois mages*.

— Il est certain que ton parcours t'a fait évoluer avec le monde qui t'entoure et ton dernier roman, *Les Belles ténébreuses*, illustre ce dernier propos. Mais avant de discuter de tes derniers ouvragres, revenons un instant sur l'enfance. En lisant *Le Cœur à rire et à pleurer*, on s'aperçoit que le côté rebelle et réfractaire qui te caractérise date de ton plus jeune âge. Tu as toujours remis en question l'ordre établi, à commencer par les

diktats de la bourgeoisie guadeloupéenne à laquelle appartenaient tes parents. Tu écris dans *Le Cœur à rire et à pleurer* : « À mon jeune âge la vie me pesait. Elle était trop bien réglée. sans fioritures ni fantaisie ». Dans l'entretien de 1999, tu indiques cependant qu'il t'arrive de contempler cette enfance avec un regard différent, et que, par le biais de la transgression, tu as eu une enfance très drôle.

MC : J'ai dit ça, moi ? Vraiment ? Non, mon enfance a toujours été terriblement austère et peu agréable avec des parents très réglo qui nous empêchaient de tout faire. J'ai pu dire que, malgré leurs interdits, on arrivait quand même, entre nous les jeunes, mes frères surtout, qui étaient très contestataires, à recréer une forme de liberté, mais dans l'ensemble, c'était une enfance plutôt ennuyeuse.

— Mais les deux mondes coexistaient : le monde monotone du quotidien, de l'ordinaire, avec tout le poids de ses contraintes et la grisaille de la monotonie, et le monde ludique de l'imaginaire. Tu donnes l'exemple du Carnaval auquel vous n'aviez pas le droit de participer mais que vous recréiez à l'intérieur de la maison, parlant créole, dansant et tapant sur des percussions, et qui était votre carnaval à vous, les enfants.

MC : Oui, on ne pouvait pas sortir, on n'avait pas le droit de courir dans la rue, de danser, de rire mais finalement quand nos parents n'étaient pas là, toujours sur notre dos, on faisait un peu ce qu'on voulait. Mais c'était toujours des transgressions.

— Ces transgressions n'étaient pas les seules qui te permettaient de briser le carcan des « bienséances » et de

t’évader. Tu écris dans *Le Cœur à rire et à pleurer*, « Je n’étais bien que lorsque j’inventais des univers à ma fantaisie ». Ces univers n’étaient certes pas des contes de fées et tu n’attendais aucun Prince charmant pour rétablir un ordre du monde plus juste et plus vrai. Ta créativité et ton imagination t’ont souvent servi d’armes pour mener ton combat contre les faux-semblants.

MC : Oui, je crois qu’il y a une histoire que je raconte très souvent à ce sujet. Chaque année, on fêtait en grande pompe l’anniversaire de ma mère. Tout le monde faisait des poèmes, des pièces de théâtre, des saynètes en son honneur… mais toujours, c’étaient des poèmes de louange où l’on disait qu’elle était la plus merveilleuse des femmes. En fait, moi qui la connaissais et qui l’aimais beaucoup, je savais aussi qu’elle pouvait être très dure, qu’elle pouvait être très désagréable, très cassante, même parfois un peu injuste. Donc, une année, j’étais petite encore mais je commençais tout de même à grandir, j’ai voulu lui écrire un poème, qui dise la vérité, un poème qui dise : « oui, tu es une femme merveilleuse mais aussi une sacrée emmerdeuse ». C’est donc un poème comme cela que j’ai fait. Et quand je le lui ai lu, je me rappelle qu’elle a fondu en larmes. Donc, finalement, pour une enfant de dix ans, huit ans, neuf ans, faire pleurer sa mère… d’accord c’est douloureux… mais c’est aussi un sacré moment de triomphe. On est petit, on est dépendant et pourtant on est arrivé à faire pleurer sa mère.

— Ton chapitre « Bonne Fête Maman » est mon préféré car la richesse de ton imaginaire qui fait figurer ta mère sous les traits de Méduse, Léda, et autres personnages de la mythologie grecque et latine est ici étroitement liée, subordonnée même, au rétablissement de la vérité. Tu révèles aussi ta vérité intérieure : « J’avais dompté la Bête qui menaçait d’avaler le soleil ».

MC : C’était merveilleux… D’un côté, j’étais embêtée comme tout parce que je l’aimais beaucoup mais, d’autre part, j’étais tellement fière de moi… Donc ce double sentiment de puissance, mais j’étais aussi un peu malheureuse.

— Un peu ? Tu passes la nuit à pleurer, apprenant à un très jeune âge une rude leçon : « Il ne faut pas dire la vérité. Jamais. Jamais. À ceux qu’on aime. Il faut les peindre sous les plus brillantes couleurs. Leur faire donner à s’admirer. Leur faire croire qu’ils sont ce qu’ils ne sont pas. » L’enfant a été mise à rude épreuve mais n’a pourtant jamais consenti à se taire. Les brimades, rejets, et jugements n’ont pas empêché l’écrivain Maryse Condé d’oser dire et révéler ce qu’il est de bon ton de passer sous silence.

MC : Finalement, j’ai toujours aimé ce sentiment de puissance que peut vous donner l’écriture, un sentiment d’être plus fort que tous les gens autour de vous. J’ai choisi en littérature de respecter cette recherche de vérité avec le désir d’avoir ce sentiment au bout du compte – être super-puissant, être Dieu. Dès mon premier roman, *Hérémakhonon*, j’ai voulu dire la vérité sur un sujet terrible, qui est la révolution africaine : j’ai voulu dire : il n’y a pas de révolution, les gens meurent de faim, les enfants meurent de maladie, il n’y a rien. Finalement, je me suis attaquée à une chose très grosse. Le sentiment d’être Dieu, évidemment je l’ai eu, mais aussi un sentiment terrible d’avoir tout le monde contre moi. Finalement, l’écriture c’est la jonction. On veut être lu, en même temps on veut être aimé, on est blessé de pas l’être, donc finalement on est toujours à chercher une position qui n’existe pas.

— Revenons à ce premier roman qui t’a valu tant de critiques, *Hérémakhonon*. Il y a d’abord la question

politique dont tu avais rendu compte ainsi : « La Guinée représentait une réponse politique à mon questionnement politique ; c'était une métaphore pour le refus d'être français. Or, un pays n'est pas une métaphore politique et je fus terrassée en découvrant la réalité ». Tu fais découvrir cette réalité, par la voix de Véronica, la protagoniste du roman qui tout en étant témoin des assassinats, émeutes et profondes injustices du régime de Sékou Touré, s'engage à corps perdu dans une liaison passionnelle avec le dictateur. Le personnage de Véronica a choqué les Africains comme les Antillais et le lectorat, de manière générale. Pourtant, cette « paumée de la diaspora » – comme tu la nommes toi-même dans la préface de la seconde édition – ne se comporte, somme toute, que d'une manière assez banale dans le contexte de l'adolescence. Elle essaie de se trouver à travers un homme qui représente le pouvoir, et que, de surcroît, la communauté – pas ses amis socialistes évidemment, mais le milieu dont elle est issue – lui désigne comme désirable : « le nègre avec aïeux ».

MC : Il était finalement prévisible qu'une Antillaise, élevée comme Véronica l'avait été, fasse un certain nombre d'erreurs. Elle le dit à la fin du livre, à la dernière page ; elle constate qu'elle ne pouvait pas se comporter autrement qu'elle l'avait fait, étant donné la façon dont elle avait été élevée – cette admiration pour les gens qui ont un certain prestige, des postes importants, c'est une chose qu'elle avait observée dès son enfance.

— On note dans ce roman un procédé narratif très innovatif et fort intéressant : une sorte de dédoublement du personnage qui se traduit par des commentaires de Véronica, clins d'œil au lecteur, indiquant qu'elle est complètement consciente de ses actes et s'observe agir

avec détachement. L'immaturité de la jeune femme contraste avec la maturité du personnage qui observe.

MC : Véronica a une sorte de côté critique et contestataire qui juge ce qu'elle fait. Mais je crois qu'en fait, la complexité du personnage de Véronica, on va la retrouver bien longtemps après dans Rosélie, de *L'Histoire de la femme cannibale*. Mais là, sur le plan de la stratégie narrative, du travail de l'écriture, je suis bien plus avancée. Je sais faire la différence entre ce que le personnage vit et ressent et ce que l'auteur, l'écrivain Maryse Condé vit et ressent. Dans *Hérémakhonon*, tous ces commentaires sont mélangés – ceux de Véronica et ceux de Maryse Condé – et l'on doit finalement faire un tri, trouver un chemin ; le lecteur doit chercher sa voie. Dans *La femme cannibale*, c'est le même travail mais il n'y a pas de confusion : d'un côté, l'héroïne avec ses sentiments, de l'autre, l'auteur qui intervient dans le récit. Je crois que le problème, c'est que dans *Hérémakhonon*, ce premier roman, il manque une stratégie narrative qui sera mise au point des années plus tard. Ce qui apparaît comme une contradiction de Véronica est en fait le divorce entre le personnage et l'écrivain.

— Tu as dû rappeler aux critiques à plusieurs reprises qu'on ne pouvait confondre auteur et personnages fictionnels. La plupart de tes écrits relèvent entièrement de la fiction mais tu as écrit deux romans autobiographiques. Peut-on dire que le dernier, *Victoire, les saveurs et les mots*, s'inscrit dans ta volonté de réhabiliter ceux qui ont été mis à l'écart et sur lesquels on a fait silence, comme tu l'avais fait en imaginant une histoire pour *Tituba* qui n'avait pas été reconnue par l'histoire ?

MC : Oui, mais moi je le range plutôt dans les romans de recherche de soi. Il faut comprendre qui on est et, finalement,

on n’y arrive pas si on ne repasse pas par la famille.

> — Dans les romans d’enfance, il y a toujours deux personnages maternels : la mère dure, un peu distante, qui ne s’intéresse qu’aux capacités intellectuelles de sa fille, et Mabo Julie, la cuisinière, personnage maternant qui voue à l’enfant un amour sans conditions. Tu écris : « Ma mère attendait trop de moi […] par contraste, aux yeux de Mabo Julie, je n’avais aucun effort à fournir pour être la plus belle et la plus douée des petites filles de la terre ». On retrouve d’ailleurs ce personnage dans un roman purement fictionnel, *La Migration des cœurs* où une Mabo Julie fait une apparition dans le récit d’Irmine de Linsseuil : « elle était ma véritable maman […] tout le monde trouvait que j’étais trop raisonneuse, trop répliqueuse sauf elle » (p. 105). Ta grand mère, Victoire Élodie Quidal aurait pu être une Mabo Julie…

MC : Oui, si elle avait vécu mais elle est partie bien avant ma naissance…

Chez nous aux Antilles toutes les généalogies doivent passer par les femmes. Il faut qu’on ait un rapport particulier avec les femmes de sa famille. Moi je n’ai pas eu ce rapport : mes grands-mères sont mortes avant ma naissance, ma mère est morte quand j’étais très jeune, donc finalement je n’ai pas eu de rapport avec les femmes de ma parenté et j’ai toujours eu l’impression que j’étais un peu une sorte d’électron libre, lâché comme cela dans l’azur. Donc, pour arriver à me rattacher à cette société antillaise, à ce monde guadeloupéen auquel j’appartiens en principe, il m’a fallu voir, recréer toute cette généalogie féminine que je ne connaissais pas. Finalement, c’est une façon de me légitimer à travers des femmes que je n’ai pas connues.

— Dans *Victoire*, on découvre toute une autre facette de ta mère… Dans *Le Cœur à rire et à pleurer*, on a l'impression que Jeanne ta mère rejette complètement sa mère *Élodie*. Tu écris : « Les gens de La Pointe racontaient qu'elle était une sans-sentiment qui avait brisé le cœur d'Élodie […] de son parler créole elle l'avait forcé au silence […] elle la cachait à chaque fois qu'elle recevait son monde ». En revanche, dans *Victoire*, tu parles du conflit affectif de ta mère, de sa culpabilité envers sa propre mère.

MC : Oui. Finalement je n'ai pas connu cette Victoire. Quand ma mère m'en parlait, c'était toujours d'une façon ambiguë. J'ai donc découvert, compris que là, il y avait un problème énorme. Il fallait que j'essaie d'élucider ce problème en déchiffrant les rapports de Jeanne, ma mère et de sa mère, Victoire ; c'était une façon de me comprendre. Par exemple, au début je ne comprenais pas du tout pourquoi ma mère était si furieuse, furieuse, le mot n'est pas trop fort, quand je m'intéressais à la cuisine. Je me suis rendu compte plus tard que c'est parce qu'en fait il y avait un choix : ou bien être intellectuelle comme elle l'était, ou bien être comme ma grand-mère, une femme d'instinct, une femme sans éducation. Donc, quand j'allais dans la cuisine, quand je valorisais la cuisine, ma mère avait l'impression que je la minorais par rapport à sa mère, que la victoire qu'elle avait remportée sur sa mère, je la détruisais. Finalement, c'est la matière d'un livre, d'un livre qui a été très difficile à écrire, assez long, qui a pris beaucoup de temps, et qui est clairement, non seulement ces deux femmes mais surtout moi.

— Cette tentative de se retrouver à travers l'écriture, de s'élucider et d'être au plus près de soi-même t'a conduite à démasquer toutes les fausses identités, qu'elles soient

usurpées ou simplement imposées par la société. Tu les apparentes à des « défroques », des vêtements usés « qu'il faut enfiler bon gré, mal gré, qu'ils vous siéent ou non ». Dans ton dernier roman *Les Belles ténébreuses*, tu reviens encore sur cette question : « Lequel d'entre nous a choisi son lieu de naissance, lequel d'entre nous a décidé : je veux être ceci ou cela ? »

MC : Oui, parce qu'en fait pour être un Guadeloupéen, il y a une sorte de norme, un canevas qui est dessiné. Un Guadeloupéen, c'est une personne qui est africaine, qui a un grand amour pour l'Afrique, qui parle créole. Confiant et Chamoiseau disent que si un écrivain ne sait pas parler créole, sa créativité même en souffre et perd énormément. Ensuite, on doit aimer certaines choses culturelles, une forme de musique, des fruits… or moi je ne me suis jamais retrouvée dans ce modèle ; je n'ai jamais eu envie de parler créole, j'ai horreur de la musique antillaise, je n'aime pas les fruits antillais… les bananes me font horreur… Dois-je dire que, comme je ne partage pas ces sentiments, je ne suis pas antillaise ? Non. Je crois qu'il faudrait que l'identité antillaise soit très souple et dépende de chaque individu… qu'elle ne soit pas un vêtement qu'on veut vous enfiler de force. C'est tout simplement ce que j'ai essayé de dire.

— Ceci depuis le début de tes pérégrinations… En arrivant en Guinée avec ton mari Mamadou, tu as d'abord été émerveillée puis, très vite tu t'es rebellée contre tous ceux qui ne t'acceptaient pas. Loin de te persuader, leur insistance pour t'imposer un modèle auquel te conformer t'ont portée à résister, une résistance qui n'a jamais cessé.

MC : Pourquoi ne pas accepter les gens tels qu'ils sont ? J'arrivais dans une société malinké, j'avais un mari malinké mais je ne suis pas malinké et je ne suis pas musulmane. Il est

normal que je ne pratique pas la religion, normal que je n'aime pas l'huile de palme, normal que je ne sache pas porter un grand boubou. Pourquoi faut-il que les gens me jugent à travers des éléments extérieurs ? Pourquoi ne peut-on pas m'aimer pour ce que je suis ? Au fur et à mesure qu'on voulait me forcer, me faire conformer à un modèle, je m'en éloignais et voulais devenir différente, non pas pour le plaisir de choquer, simplement pour être acceptée sur d'autres bases que les bases fausses que l'on voulait m'imposer ; c'était comme toujours une recherche de vérité et d'authenticité.

— Dans *Les Belles ténébreuses*, Kassem, jeune homme né d'un père guadeloupéen et d'une mère roumaine, est sans cesse confronté au regard et au jugement des autres. On le prend pour un Arabe ou un musulman à cause de son nom, et lorsqu'il proteste en affirmant qu'il est le fils d'un « authentique français de Guadeloupe », le policier qui l'interroge s'exclame : « Un Français de Guadeloupe ? Ces choses-là existent-elles ? »

MC : On n'admet pas que les gens soient complexes, pluriels, il faut qu'ils répondent à une sorte d'unicité. On peut être à la fois beaucoup de choses. Kassem n'assume pas qu'il a une série d'éléments qui composent son identité. Il voudrait, comme son père avant lui et comme sa mère peut-être, appartenir à une société et à une culture. Il n'a pas fait le saut que l'on doit faire – et qui est très difficile à faire – pour voir que finalement, on est pluriel, on est multiple. On y arrive… Quand je parle à de jeunes Africains ou Antillais, ils sont heureux et c'est comme une libération pour eux, mais avant d'y arriver, il a fallu en baver beaucoup. Et cette libération n'est pas tellement reconnue.

— Il y a une véritable dictature de l'appartenance qui crée le besoin de se définir par rapport à un groupe pour

être reconnu.

MC : Nos sociétés sont profondément intolérantes. Il faut obéir à ce schéma identitaire, et si l'on refuse, on est un peu exclu…. et c'est très dur d'être exclu par son peuple. On peut être exclu par les autres, on peut très bien aller en France, voir que les Français vous méprisent et s'en foutre, mais être exclu par les siens, ceux qu'on croit les siens, c'est la pire des choses. On fait tout, tout, tout pour être légitimé et finalement, quand on a fait beaucoup d'efforts sans y parvenir, on se résigne… mais avant d'arriver à cette libération, il faut beaucoup souffrir, énormément, énormément. Je crois que le seul moyen d'arriver à l'identité est de passer par là et d'accepter une sorte de souffrance. On aime bien être en harmonie… que tout le monde soit pareil, on aime ça. C'est très dur d'être seul et différent, un peu contre les autres, mais il le faut… Si on veut se définir, il faut passer par là.

— Dans *Desirada*, Marie-Noëlle, acculée par les circonstances de sa naissance − père inconnu, mère qui la rejette − et de son exil dans la grisaille des banlieues, est hantée par la question de savoir qui est son père. Question qui ne sera jamais élucidée. Pourtant, à la fin du roman, elle finit par s'accommoder du manque, et accepte son identité morcelée.

MC : Quand Marie-Noëlle revient à Boston, elle a bien compris qu'il n'y a pas d'identité collective, l'identité ne peut être qu'individuelle. Évidemment, les gens ont du mal à l'accepter, mais l'identité collective, ça n'existe pas, il n'y a que des individus. Il peut y avoir des faits, des référents communs, une langue que les gens parlent, mais à l'intérieur, chacun est différent, chacun est autre et c'est le seul moyen de mener sa vie. Si on est toujours à chercher une position unitaire, on n'y arrive pas.

— Tu parlais de la nécessité de passer par la souffrance, d'assumer des périodes de solitude. Nombre des protagonistes de tes récits traversent des périodes d'isolement et de solitude. Dans le dernier chapitre du *Cœur à rire et à pleurer*, tu évoques la solitude qui t'a accompagnée comme une fidèle compagne pendant tes deux premières années d'études à Paris. Tu lui fais tes adieux à la fin du récit.

MC : Personne n'aime être seul. Le fait de se battre pour des positions politiques, d'avoir une forme d'engagement politique, c'est très souvent une façon d'être reconnu comme appartenant à une communauté ; même là, on cherche à rejoindre le groupe. Vivre seul est douloureux ; comme le disait Jean-Jacques Rousseau, « seul le méchant vit seul ».

— (Rires) Oui, mais il faut distinguer solitude et isolement. La solitude peut être un terrain fertile, surtout pour le travail d'écriture. Par contre, l'isolement est souvent stérile. C'est, en tout cas, une épreuve. Lorsque tu as commencé à écrire, les hommes dominaient le paysage littéraire et les femmes écrivains étaient particulièrement isolées.

MC : Les hommes continuent à dominer. Les Caraïbes sont des pays terriblement machistes où les hommes ont toujours eu une place de choix que les femmes n'ont pas. Nous écrivons, Simone Schwarz-Bart, Gisèle Pineau et moi parce qu'il n'y a pas en Guadeloupe de grands écrivains hommes comme Césaire, et Glissant. On remplit l'espace comme on peut, mais quels que soient les efforts que nous puissions faire, nous n'arriverons jamais à égaler, aux yeux de nos compatriotes, les écrivains mâles. C'est un fait : l'écrivain masculin a

automatiquement une stature, un poids qu'une femme n'aura jamais.

— Dans ces pays machistes, pour une femme, le simple fait d'écrire est déjà faire un acte politique. Point n'est besoin d'écrire des textes didactiques. Dans tes entretiens avec Françoise Pfaff, tu dis : « Je ne fais pas de roman militant ; j'aime bien mettre en lumière ce que les gens aiment cacher ». Écrire en Condé est non seulement affirmer sa différence mais aussi combattre les opinions toutes faites et les diktats des idéologies.

MC : C'est un effort d'essayer de comprendre, de ne pas accepter qu'on vous impose des solutions de pensées toutes faites, arriver à des connaissances qui ne sont pas parfaites mais qui sont les vôtres, avoir une opinion sur le monde, sur des individus, sur des livres, qui est la vôtre et à laquelle vous croyez.

— En faisant figurer dans tes livres des situations et des personnages qui renversent les opinions toutes faites, tu as désacralisé pas mal de mythes. Je pense en l'occurrence à ceux qui ont trait à la femme antillaise, « poto-mitan » de la société, mère courage, à la grand-mère sacro-sainte. Tu as, entre autres choses, soulevé le défi du non-dit qui entoure tout ce qui a trait à la sexualité féminine que les hommes passent le plus souvent sous silence.

MC : Ça me paraît normal, on parle de ce qu'on connaît.

— Évidemment, mais ils ne parlent pas non plus de l'homosexualité masculine, dont ils n'ignorent certes pas l'existence.

MC : C’est le tabou d’une société. Homme ou femme, on n’en parle pas. Moi j’en parle car j’ai eu de bonnes raisons d’en parler, ayant eu autour de moi beaucoup de gens, un fils aussi, qui étaient homosexuels. Je me suis dit : faut-il toujours se taire sur cette grande partie de l’humain, toujours l’ignorer, toujours l’exclure. Ils doivent aussi apparaître en littérature. J’ai toujours été forcée par la vie que j’ai connue d’inclure les homosexuels dans mes portraits littéraires parce que je les ai vus vivre à côté de moi. Dans les romans, depuis le début, je parle de l’homosexualité ; – il y a un homosexuel dans *Hérémakhonon*.

— Dans ton théâtre aussi. La pièce *Comme deux frères* qui met en scène deux hommes incarcérés dans la même cellule et est d’une forte tension érotique.

MC : La pièce telle qu’on la voit n’est pas tout à fait comme elle a été écrite à l’origine. À l’origine, c’était plutôt un tabou que l’un des deux obligeait l’autre à regarder en face. C’est devenu un peu différent. Au début, ça faisait partie des provocations obligées. Jeff obligeait l’autre à regarder la complexité éventuelle de sa nature.

— Dans *Les Belles ténébreuses*, les relations de Kassem et Ramzi sont très équivoques. Lorsque Kassem se trouve face à face au serviteur de Ramzi, un Indien d’une beauté foudroyante qui est probablement l’amant de son maître, il est tenaillé par la jalousie de son désir inavoué qui « hélas ne serait jamais satisfait ».

MC : Kassem est amoureux de Ramzi, mais ce n’est pas un homosexuel, c’est une façon de montrer comment, dans un

même humain, peuvent être des désirs très contradictoires et très différents.

— Si Kassem est un personnage très humain, l'énigmatique Ramzi est purement machiavélique ; c'est un tueur en série qui met son charme au service de ses perversions et de ses ambitions. T'es-tu inspirée de certains personnages à la une de l'actualité ?

MC : Non, Ramzi est purement inventé. Un romancier a la liberté d'inventer et de créer un personnage un peu diabolique, un peu entre l'homme et le diable – c'est le propre du roman fantastique de mettre en scène de tels personnages. Je n'ai pensé à personne en particulier, c'est plutôt dans l'air du temps qu'il y a tous ces gens étranges.

— Ce dernier roman est fort provocateur : terrorisme, dictateurs, sectes, faux gourous, tous les scandales du monde actuel y figurent. Qu'est-ce qui t'a donné l'inspiration d'écrire un récit si rocambolesque ?

MC : J'aurais pu donner une réponse claire pour certains romans – Célanire, par exemple, a été inspiré par un fait divers, la découverte dans une poubelle d'un bébé au cou tranché – mais pour celui là, non. Bientôt, on va cesser de demander à un écrivain ce qui l'a inspiré. Il y a tant de choses qui viennent dans notre imaginaire qu'on ne peut plus dire ceci a été inspiré par ça. Dans *Les Belles ténébreuses*, on trouve toute une série de choses qui sont remises en question : le monde globalisé, la religion, l'anti-islam, (Aminata force Kassem à se comporter en vrai musulman), l'identité collective. Avant, on racontait des histoires linéaires, avec des personnages nets, des aventures logiques. En 2008, il faut écrire différemment parce que si on ne le fait pas, la vie autour

de nous va nous dépasser. Quand on regarde les choses qui arrivent, il faut inventer des choses au moins aussi remarquables. Il faut arriver à mettre dans un livre tout le côté extraordinaire, surréaliste de la réalité et ça c'est le plus dur. Avant on écrivait pour répondre à une question bien particulière, mais maintenant il y a tellement de questions qui se posent que l'écriture devient plus fourmillante et plus complexe.

> — Tu as souvent parlé de cette envie d'expérimenter de nouvelles techniques et formes d'écriture mais tu as aussi dit : « Je n'ai pas l'impression qu'il y ait tellement de différence entre un livre et l'autre ; je crois qu'on écrit toujours le même livre ». Ce dernier propos, très durassien, signifierait-il que chaque voie narrative ramène toujours l'écrivain aux mêmes questions ?

MC : Il y a là deux notions différentes : la forme du livre et l'objet du livre. L'objet est toujours le même. La forme des stratégies narratives change à chaque livre, mais le fond du problème c'est la femme qui cherche à être elle-même – la femme surtout, les personnages principaux sont des femmes qui se cherchent pour voir comment on peut être soi dans un monde ou on vous oblige à être « nous ».

Bio-Biographies

Stéphanie BÉRARD est *Assistant Professor* de littérature française et francophone à l'Université de Virginie. Spécialiste de théâtre caribéen francophone et créolophone, elle a publié des articles sur l'histoire du théâtre antillais, sur la tradition orale et sur les rituels (carnaval, vaudou, *gwoka*) dans des journaux français et américains (*Notre Librairie*, *Theater Research International*, *The French Review*, *Women in French*). Son ouvrage *Théâtres des Antilles : Traditions et scènes contemporaines* est paru en 2009 chez L'Harmattan dans la collection « Images plurielles ».

Noëlle CARRUGGI enseigne la littérature d'expression française à New York (*New School University*) et elle est titulaire d'un doctorat de *New York University*. Elle est l'auteur de *Marguerite Duras, une expérience intérieure* (Peter Lang, 1995) et a contribué au recueil *L'Eau source d'une écriture chez les écrivaines francophones* (Peter Lang, 1995). Ses recherches post-doctorales sont centrées sur les écrivaines de la Caraïbe francophone, notamment Maryse Condé, Simone Swcharz-Bart et Marie-Célie Agnant sur lesquelles elle a publié de nombreux articles (*Nouvelles francographies*, *Études littéraires*) et organisé plusieurs conférences, notamment pour les congrès de la North Eastern Modern Language Association dans le cadre de ses fonctions de présidente du *Women's Caucus* et de directrice d'Études françaises et francophones.

Louise HARDWICK est chercheur post-doctoral à Homerton College, à l'Université de Cambridge. Elle est diplômée de Trinity College, à l'Université d'Oxford, où elle a aussi enseigné pendant trois ans. Sa thèse porte sur les récits d'enfance de Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, Maryse Condé et Dany Laferrière. Elle a dirigé une collection d'essais intitulée *New Approaches to Crime in French Literature, Culture and Visual Media* (Peter Lang, 2009), et elle a publié des articles en anglais et en français sur Maryse Condé, Raphaël Confiant et Joseph Zobel.

Cilas KEMEDJO est professeur associé à l'Université de Rochester où il enseigne les études francophones. Il a publié un livre sur la littérature antillaise *De la Négritude à la Créolité : Édouard Glissant, Maryse Condé et la malédiction de la théorie*, et prépare un livre sur l'écrivain camerounais Mongo Beti. Il a également préparé un dossier sur les mythologies postcoloniales pour la revue *Présence francophone*.

Christiane MAKWARD est professeur émérite de la Pennsylvania State University et vit à Paris. Ses publications comptent une soixantaine d'articles et plusieurs livres tels que le *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française, de Marie de France à Marie N'Diaye* (Karthala, 1996). Elle a aussi écrit un essai sur *Mayotte Capecia* (Karthala, 1999) et co-traduit *Women's Drama from the French* (Michigan University Press) ainsi que *The Transparent Girl and Other Stories* de Corinna Bille, auteure suisse. Le théâtre « du Sud » et des femmes de la Caraïbe est actuellement son principal champ de recherches.

Lydie MOUDILENO est professeur à l'Université de Pennsylvanie (Philadephie, USA) où elle enseigne les

littératures francaises et francophones. Outre de nombreux articles sur Maryse Condé, elle est l'auteur d'une étude sur la littérature antillaise (*L'Écrivain antillais au miroir de sa littérature*, Karthala, 1997), et co-auteur, avec Madeleine Cottenet-Hage, d'un recueil d'articles intitulé *Maryse Condé. Une nomade inconvenante* (Ibis Rouge, 2002).

Mireille SACOTTE a accédé aux Antilles grâce à Saint-John Perse auquel elle a consacré de multiples travaux. On lui doit la coédition du colloque de Pointe-à-Pitre : *SJP, antillanité et universalité*, Éd. Caribéennes, 1989, l'ouvrage *Alexis Léger/Saint-John Perse*, L'Harmattan, 1997 et un *Commentaire de* Éloges *de Saint-John Perse*, Gallimard, « Foliothèque », 1999. Elle a inauguré en 1998 à l'université Paris III-Sorbonne un cours sur la littérature francophone antillaise. Elle donne depuis 2003 à l'Université de Middlebury un cours intitulé : « Voix de femmes antillaises ». Elle a organisé en mai 2008 une rencontre internationale autour de Maryse Condé à Trouville, en présence de l'auteur.

Lucienne J. SERRANO est professeur de français et de littérature francophone à *City University of New York (Graduate Center* et *York College)*. Elle est aussi diplômée du Centre de *Modern Psychoanalytic Studies* de New York. Elle a écrit : *Jeux de masques : Essai sur le travesti dérisoire dans la littérature*, Nizet, 1977 ; en collaboration avec Hélène Baruch : *Women Analyze Women : In France, England and the US*, New York University Press, 1988, 1991 ; *She Speaks, He listens : Women on the French analyst's couch*, Routledge, 1995. Elle a produit de nombreux articles sur la littérature francophone des Caraïbes, l'écriture des femmes et les rapports entre psychanalyse et écriture.

Leah TOLBERT LYONS est *Assistant Professor* à l'Université de Middle Tennessee State où elle enseigne la langue française, la littérature et le cinéma. Elle a obtenu son doctorat de français à l'université Vanderbilt, et sa thèse porte sur le thème de la folie dans divers romans de Mariama Bâ, Ken Bugul et Myriam Warner-Vieyra. Son champ de recherches est la littérature et le cinéma africain, avec une focalisation sur l'écriture des femmes, les questions de la folie, de l'identité, des relations mère/fille et les représentations de l'amour romantique.

Emmanuelle VANBORRE est *Assistant Professor* à Gordon College et diplômée de *Boston College* dans le Massachussetts. Sa recherche est centrée sur la fiction du XX^{e} siècle, la théorie littéraire et la littérature francophone. En 2008, elle a publié « Mort et écriture dans *Aurélia* de Gérard de Nerval », dans la *Revue Baobab*. Elle a présenté "Violence, writing and religion : The presence of absence in *Night* and *The Shadow of Imana*", à la conférence annuelle de l'Association américaine de littérature comparée, et « L'écriture en mouvement chez Maryse Condé », à la conférence de l'Association des langues modernes du Midwest.

Fabienne VIALA est agrégée de Lettres modernes et docteur ès littératures comparées de l'université Paris III. Ses domaines de recherche sont les écritures romanesques françaises, latino-américaines et caribéennes contemporaines. Dernières publications : *Marguerite Youcenar, Alejo Carpentier. Écritures de l'histoire*, Peter Lang, 2008. *Leonardo Padura, Le roman noir au paradis perdu*, L'Harmattan, 2007.

Sommaire des essais

1. **Lydie MOUDILENO** revient sur l'ensemble de l'œuvre de Maryse Condé en mettant en relief certains des traits thématiques et formels qui la parcourent. Ainsi des exemples tirés des tous premiers textes (*Hérémakhonon*, *Ségou*, ou *Une saison à Rihata*) autant que des œuvres les plus récentes (*L'Histoire de la femme cannibale*, *Les Belles ténébreuses*, *Victoire, les saveurs et les mots*) illustrent la récurrence des problématiques liées à la famille, à l'origine, à l'exil ou à la rébellion. Moudileno nous invite à relire les textes de Condé à la lumière de ces questions, en insistant sur la position insolente, voire iconoclaste de l'auteur par rapport à sa propre pratique, et d'un genre à l'autre, de l'écriture autobiographique au roman fantastique.

2. **Christiane MAKWARD** poursuit une réflexion sur l'emploi de stratégies ironiques et ludiques dans les cinq derniers romans en particulier. Elle montre que l'on risque de se tromper si l'on ignore les positions de la romancière elle-même et ses mises en garde contre les lectures politiquement correctes et trop sérieuses de son œuvre. L'ironie, définie comme un décalage entre le message et sa signification, est une stratégie fondamentale de cette auteure.

3. **Louise HARDWICK** explore le thème de l'enfance chez Maryse Condé dans *Desirada*, *Le Cœur à rire et à pleurer* et

Victoire, les saveurs et les mots. Prenant comme point de départ les contes présentés dans les récits d'autofiction du *Cœur à rire et à pleurer*, Hardwick analyse les notions d'aliénation et de rébellion ainsi que la volonté de Condé de poursuivre dans son œuvre les débats sur la nécessité de transmettre l'histoire esclavagiste. Se référant à Fanon (*Peau noire, masques blancs*), à la psychanalyse de Freud (souvenir-écran, roman familial), et aux théories d'Irigaray, Hardwick examine la dimension intertextuelle des deux textes d'autofiction qui reprennent la forme du dialogue créole « appel/réponse » et, à travers l'analyse de *Desirada*, analyse la construction d'une « généalogie maternelle ».

4. **Emmanuelle VANBORRE** analyse *Traversée de la mangrove* en faisant référence à *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau pour montrer comment ces deux textes véhiculent des conceptions différentes de la littérature. Le dialogue entre Condé et Chamoiseau permet de cerner une approche particulière de l'écrit condéen qui diverge des diktats de la Créolité et permet l'inscription de la différence, du questionnement, des complexités de l'individu et du monde.

5. **Lucienne SERRANO** aborde *Traversée de la mangrove* dans une approche psychanalytique en questionnant ce moment riche de densité de vie occasionné par la rencontre des protagonistes du roman avec le personnage de Francis Sancher.

6. **Leah TOLBERT LYONS** explore le lien entre parole transgressive et acte transgressif en analysant le pouvoir transformateur de la parole dans *Traversée de la mangrove* à travers les récits témoignages des femmes, ainsi que le changement qui s'opère en elles lors de leur rencontre avec

Sancher, les conduisant à braver les contraintes imposées par la société et à se libérer des rôles qui leur avait été échus.

7. **Mireille SACOTTE**, consacre son essai – qui s'inscrit dans le genre de l'éloge paradoxal – au personnage mal aimé de Léocadie Timothée (*Traversée de la mangrove*). Elle démontre que certaines attitudes d'observation et de critique de la réalité quotidienne s'accompagnant d'une résistance discrète à l'ordre établi ont parfois plus d'importance symbolique que les conduites spectaculaires de transgression de l'ordre familial.

8. **Fabienne VIALA** nous invite à relire *La Vie scélérate*, *Histoire de la femme cannibale*, et *Célanire cou-coupé*, comme autant de réécritures barbares pour s'affranchir d'un système colonial et redéfinir les contours de l'antillanité. En analysant les diverses formes de rébellion en germe chez les héroïnes condéennes – rébellion contre l'ordre patriarcal et familial, contre les attentes et les fantasmes de sociétés masculines et coloniales – Viala montre comment Condé questionne l'identité culturelle antillaise par le prisme de personnages féminins qui condensent les impasses de l'aliénation identitaire et la volonté de reconquérir une essence culturelle hybride, soulignant en cela que la transgression de codes normatifs pour appréhender une identité mise sous clé – intime, artistique, politique – devient un schéma narratif opérant dans de nombreux « romans de destinées », réitéré sous diverses formes métaphoriques – sauvagerie, cannibalisme, sorcellerie.

9. **Dawn FULTON** démontre comment, dans *Célanire cou-coupé*, Maryse Condé instaure un dialogue intertextuel avec le Frankenstein de Mary Shelley. Fulton suggère qu'en

envisageant une incarnation féminine métisse du monstre canonique anglais dans un cadre africain et antillais au tournant du XX^{e} siècle, Condé met en évidence une série de phobies contemporaines, notamment sur le métissage et sur la liberté des femmes. L'essai porte tout particulièrement sur l'emploi du fantastique dans le roman de Condé et constate que le choix de ce genre suggère une réflexion approfondie sur le lien essentiel entre l'hybridité – ou l'ambiguïté raciale – et l'interprétation.

10. **Stéphanie BÉRARD** analyse la portée psychologique et sociologique de la pièce *Comme deux frères* jouée pour la première fois en 2007 et dans laquelle Maryse Condé aborde le sujet de l'homosexualité, un sujet encore très tabou aujourd'hui dans la société antillaise. Bérard analyse l'ambivalence d'une relation fondée sur la domination, le lien entre pouvoir et sexualité, la relation à la mère et à la femme, tout en présentant des commentaires sur la mise en scène et le dialogue dramatique dans ses silences, ses ellipses, ses ruptures.

11. **Cilas KEMEDJO** analyse comment la désintégration des murailles de Ségou figure aussi la désintégration des référents mythologiques de l'Afrique millénaire qui resurgira dans le chant lyrique des mouvements de la renaissance noire, du *Come back to Africa* de Garvey à la Négritude en passant par la Renaissance de Harlem. L'esthétique de la diaspora, qui prend forme dans le roman de Maryse Condé depuis Ségou, désigne cette quête d'une Afrique originelle comme impossible, artificielle et souvent folklorique. Condé y oppose une banalisation de l'Afrique, geste littéraire radical qui a la patience et le courage d'inscrire l'Afrique des peuples vivants dans le texte de la diaspora noire.

Bibliographie sélective des œuvres citées

Maryse CONDÉ

Romans, récits, théâtre

1976, *Hérémakhonon*, Paris, 10/18 ; 1988, Nouvelle édition, *En Attendant le bonheur (Hérémakhonon)*, Paris, Seghers.

1981, *Une saison à Rihata*, Paris, Laffont, 1981.

1984, *Ségou : Les Murailles de terre*, Paris, Laffont.

1985, *Ségou : La Terre en miettes*, Paris, Laffont.

1986, *Moi, Tituba, sorcière… noire de Salem*, Paris, Mercure de France.

1987, *La Vie scélérate*, Paris, Seghers.

1989, *Traversée de la mangrove*, Paris, Mercure de France.

1992, *Les Derniers rois mages*, Paris, Mercure de France.

1993, *La Colonie du Nouveau Monde*, Paris, Laffont.

1995, *La Migration des cœurs*, Paris, Laffont.

1997, *Desirada*, Paris, Laffont.

1999, *Le Cœur à rire et à pleurer : contes vrais de mon enfance*, Paris, Laffont.

2000, *Célanire cou-coupé*, Paris, Laffont.

2001, *La Belle Créole*, Paris, Mercure.

2003, *Histoire de la femme cannibale*, Paris, Mercure de France.

2006, *Victoire, les saveurs et les mots*, Paris, Mercure de France.

2007, *Comme deux frères*, Paris, Lansman.

2008, *Les Belles ténébreuses*, Paris, Mercure de France.

Nouvelles

1985, *Pays mêlé* (recueil de deux nouvelles), Paris, Hatier ; 1985, Nouvelle édition avec dix nouvelles, Paris, Laffont.

1988, « La châtaigne et le fruit à pain », *Voies de pères, voix de filles : Quinze femmes écrivains parlent de leur père*, Adine Sagalyn (éd.), Paris, Maren Sell.

Essais et ouvrages critiques

1966, *Anthologie de la littérature africaine d'expression française*, Ghana Institute of Language.

1977, *La Poésie antillaise*, Paris, Nathan.

1977, *Le Roman antillais*, Paris, Nathan.

1978, 2000, *Profil d'une œuvre : Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Hatier.
La Civilisation du bossale ; Réflexions sur la littérature orale de la Guadeloupe et de la Martinique, Paris, L'Harmattan.

1979, *La Parole des femmes : Essai sur des romancières des Antilles de langue française*, Paris, L'Harmattan.

1992, *Caliban's Legacy*. The Literature of Guadeloupe and Martinique, Special issue of *Callaloo* 15.1.

1992, *L'Héritage de Caliban*, essais sur la littérature antillaise francophone, Pointe-à-Pitre, Jasor.

1995, *Penser la créolité*, codirection avec Madeleine Cottenet-Hage, Paris, Karthala.

Ouvrages sur Maryse Condé

FULTON Dawn, *Signs of Dissent*, University of Virginia Press, 2008.

RÉJOUIS Rose-Myriam, *Veillée pour les mots*, Paris, Karthala, 2005.

MOUDILENO Lydie et COTTENET-HAGE Madeleine, *Une nomade inconvenante*, Jarry, Ibis Rouge, 2002.

MOUDILENO Lydie, *L'Écrivain antillais au miroir de sa littérature. Mise en scène et mise en abyme dans le roman antillais*, Paris, Karthala, 1997.

PFAFF Françoise, *Entretiens avec Maryse Condé*, Paris, Karthala, 1993.

Articles et ouvrages généraux

Les références bibliographiques sont indiquées dans les notes en bas de page.

ÉDITIONS KARTHALA

Collection ***Méridiens***

L'Afrique du Sud, *Georges Lory*
L'Argentine, *Odina Sturzenegger-Benoist*
L'Azerbaïdjan, *Antoine Constant*
Le Bénin, *Philippe David*
La Biélorussie, *Philippe Marchesin*
La Bolivie, *Christian Rudel*
Le Botswana, *Marie Lory*
Le Burkina Faso, *Frédéric Lejeal*
Le Cambodge, *Soizick Crochet*
Le Congo-Kinshasa, *A. Malu-Malu*
Le Costa Rica, *Christian Rudel*
La Côte d'Ivoire, *Philippe David*
Cuba, *Maryse Roux*
Djibouti, *André Laudouze*
Les Émirats arabes unis, *Frauke Heard-Bey*
L'Équateur, *Christian Rudel*
Le Groenland, *Jacqueline Thevenet*
La Guinée, *Muriel Devey*
Hawaii, *Alain Ricard*
L'Indonésie, *Robert Aarsse*
L'Irak, *Pierre Pinta*
La Libye, *Pierre Pinta*
Malte, *Marie Lory*
La Mauritanie, *Muriel Devey*
Mayotte, *Guy Fontaine*
Le Mexique, *Christian Rudel*
La Mongolie, *Jacqueline Thevenet*
Le Mozambique, *Daniel Jouanneau*

La Nouvelle-Calédonie, *Antonio Ralluy*

Le Portugal, *Christian Rudel*

La Roumanie, *Mihaï E. Serban*

São Tomé et Príncipe, *Dominique Gallet*

Les Seychelles, *Jean-Louis Guébourg*

La Turquie, *Jane Hervé*

Le Vietnam, *Joël Luguern*

Fonds ***Afrique du Sud***

Essais et recherches

Afflictions. L'Afrique du Sud, de l'apartheid au sida, *Fassin D. (dir.)*

Afrique du Sud (L'), *Lory G.*

Afrique du Sud dix ans après (L'). Transition accomplie ?, *Guillaume Ph., Péjout N. et Wa Kabwe-Segatti (dir.)*

Afrique du Sud musulmane (L'), *Germain E.*

Après-Mandela (L'). Enjeux sud-africains et régionaux, *Darbon D. (dir.)*

Cap après l'apartheid (Le), *Dubresson A. et Jaglin S. (dir.)*

Connaître les médias d'Afrique subsaharienne, *Lenoble-Bart A. et Tudesq A.-J.*

Durban. Les Indiens, leurs territoires, leur identité, *Mainet-Valleix H.*

Dynamiques religieuses en Afrique australe, *Faure V. (dir.)*

École en Afrique du Sud (L'), *Carpentier Cl.*

Économie sud-africaine au sortir de l'apartheid (L'), *Cling J.-P.*

Espace hydraulique sud-africain (L'), *Blanchon D.*

Ethnicité et nation en Afrique du Sud, *Darbon D. (dir.)*

Figure ouvrière en Afrique du Sud (La), *Hayem J.*

Football en Afrique du Sud (Le), *Cubizolles S.*

France et l'Afrique du Sud (La), *Bach D. C. (dir.)*

Immigration africaine en Afrique du Sud (L'), *Bouillon A. (dir.)*

In Township Tonight ! Musique et théâtre dans les villes noires d'Afrique du Sud, *Coplan D. B.*

Johannesburg. Géographies de l'exclusion, *Guillaume Ph.*

Politique africaine n° 19, 25, 48, 91, 103

Question du logement à Mandela-City (ex-Port Elizabeth) (La), *Morange M.*

République sud-africaine (La). État des lieux, *Darbon D. (et al.)*

Rivages zoulous, *Guyot S.*

Vivre avec le sida après l'apartheid, *Le Marcis Fr.*

Littérature

Chant des Bushmen Xam (Le), *Watson S.*

Femmes écrivent l'Afrique australe (Des), *Daymond M. J., Driver D., Meintjes S., Molema L., Musengezi C., Orford M. et Rasebotsa N. (dir.)*

Littératures d'Afrique du Sud, *Sévry J.*

Nadine Gordimer. La femme, le politique et le roman, *Brahimi D.*

Oiseau meurtrier (L'), *La Guma A.*

Collection ***Études littéraires***

Aux sources du roman colonial, *Seillan J.-M.*

Coran et Tradition islamique dans la littérature maghrébine, *Bourget C.*

Culture française vue d'ici et d'ailleurs (La), *Spear T.C. (éd.)*

De la Guyane à la diaspora africaine, *Martin F. et Favre I.*

De la littérature coloniale à la littérature africaine, *János Riesz*

Dictionnaire littéraire des femmes de langue française, *Mackward C.P.*

Discours de voyages : Afrique-Antilles (Les), *Fonkoua R. (éd.)*

Dynamiques culturelles dans la Caraïbe, *Maximin C.*

Écrivain antillais au miroir de sa littérature (L'), *Moudileno L.*

Écrivain francophone à la croisée des langues (L'), *Gauvin L. (éd.)*

Écrivains afro-antillais à Paris – 1920-1960 (Les), *Malela B.*

Édouard Glissant : un « traité du déparler », *Chancé D.*

Esclave fugitif dans la littérature antillaise (L'), *Rochmann M.-C.*

Essais sur les cultures en contact, *Mudimbe-Boyi E.*

Francophonie et identités culturelles, *Albert C. (dir.)*

Habib Tengour ou l'ancre et la vague, *Yelles M. (éd.)*

Histoire de la littérature négro-africaine, *Kesteloot L.*

Imaginaire d'Ahmadou Kourouma (L'), *Ouédraogo J. (dir.)*

Imaginaire de l'archipel (L'), *Voisset G. (éd.)*

Insularité et littérature aux îles du Cap-Vert, *Veiga M. (dir.)*

Itinéraires intellectuels, *Chaulet Achour Ch. (dir.)*

Littérature africaine et sa critique (La), *Mateso L.*

Littérature africaine moderne au sud du Sahara (La), *Coussy D.*

Littérature et identité créole aux Antilles, *Rosello M.*

Littérature franco-antillaise (La), *Antoine R.*

Littérature ivoirienne (La), *Gnaoulé-Oupoh B.*

Littératures caribéennes comparées, *Maximin C.*

Littératures d'Afrique noire, *Ricard A.*

Littératures de la péninsule indochinoise, *Hue B. (dir.)*

Le métissage dans la littérature des Antilles fr., *Maignan-Claverie Ch.*

Maryse Condé, rébellion et transgressions, *Carruggi N. (dir.)*

Mouloud Feraoun, *Elbaz R. et Mathieu-Job M.*

Nadine Gordimer, *Brahimi D.*

Parades postcoloniales, *Moudileno L.*

Poétique baroque de la Caraïbe, *Chancé D.*

Roman ouest-africain de langue française (Le), *Gandonou A.*

Trilogie caribéenne de Daniel Maximin (La), *Chaulet-Achour C.*

Collection ***Dictionnaires et langues***

Apprends l'arabe tchadien (J'), *Jullien de Pommerol P.*

Apprends le bambara (J'), (+ 8 cassettes), *Moralès J.*

Apprends le wolof (J'), (+ 4 cassettes), *Diouf J.-L. et Yaguello M.*

Arabe dans le bassin du Tchad : le parler des Ulâd Eli (L'), *Zeltner J.-C. et Tourneux H.*

Arabe tchadien : émergence d'une langue véhiculaire (L'), *Jullien de Pommerol P.*

Dictionnaire arabe tchadien-français, suivi d'un index français-arabe et d'un index des racines arabes, *Jullien de Pommerol P.*

Dictionnaire caraïbe-français (avec cédérom), *Breton R.P.R.*

Dictionnaire français-éwé, suivi d'un index éwé-français, *Rongier J.*

Dictionnaire français-haoussa, suivi d'un index haoussa-français, *Caron B. et Amfani A.H.*

Dictionnaire igbo-français, suivi d'un index français-igbo, *Ugochukwu F.*

Dictionnaire kiswahili-français et français-kiswahili, *Mertens G.*

Dictionnaire peul du corps et de la santé, *Tourneux H.*

Dictionnaire pluridialectal des racines verbales du peul (peul-français-anglais), *Seydou C. (dir.)*

Dictionnaire pratique du créole de Guadeloupe (Marie-Galante), *Tourneux H. et Barbotin M.*

Dictionnaire swahili-français, *Lenselaer A.*

Dictionnaire touareg du Mali, *Heath J.*

Dictionnaire usuel yoruba-français, suivi d'un index français-yoruba, *Sachnine M.*

Dictionnaire wolof-français et français-wolof, *Diouf Jean-Léopold*

Grammaire fondamentale du bambara, *Dumestre G.*

Grammaire moderne du kabyle, *Naït-Zerrad K.*

Grammaire pratique de l'arabe tchadien, *Jullien de Pommerol P.*

Langues africaines (Les), *Heine Bernd*

Langues, cultures et développements en Afrique, *Tourneux H.*

Nord-Cameroun à travers ses mots (Le), *Seignobos C. et Tourneux H.*

Syntaxe historique créole, *Alleyne M.*

Vocabulaire scientifique dans les langues africaines (Le), *Diki-Kidiri M.*

Vocabulaire peul du monde rural, Maroua-Garoua (Cameroun), *Tourneux H. et Yaya Daïrou*

Collection ***Contes et légendes***

Au pays des initiés, *Gabriel E. Mfomo*

Chant des Bushmen Xam (Le), *Stephen Watson*

Contes animaux du pays mafa, *Godula Kosack*

Contes diaboliques d'Haïti, *Mimi Barthélemy*

Contes, fables et récits du Sénégal, *Lilyan Kesteloot*

Contes des gens de la montagne (Cameroun), *L. Sorin-Barreteau*

Contes haoussa du Niger, *Jacques Pucheu*

Contes igbo de la Tortue, *Françoise Ugochukwu*

Contes et légendes du Bénin, *Mémoires d'Afrique*

Contes et légendes fang du Gabon (1905), *H. Trilles*

Contes et légendes touaregs du Niger, *L. Rivaillé et P.M. Decoudras*

Contes moundang du Tchad, *Madi Tchazabé Louafaya*

Contes mystérieux du pays mafa, *Godula Kosack*

Contes du nord de la Guinée, *Gérard Meyer*

Contes du pays badiaranké (Guinée), *Gérard Meyer*

Contes du pays des *Moose*. Burkina Faso, *Alain Sissao*

Contes du pays malinké (Gambie, Guinée, Mali), *Gérard Meyer*

Contes du pays nzakara (Centrafrique), *Anne Retel-Laurentin*

Contes du pays tammari (Bénin), *Sylvain Prudhomme*

Contes peuls du Nord-Cameroun, *Dominique Noye*

Contes du sud du Cameroun, *Séverin Cécile Abega*

Contes tamouls, *S. Madanacalliany*

Contes tshokwé d'Angola, *A. Barbosa et M. Cl. Padovani*

Contes wolof du Baol, *J. Copans et Ph. Couty*

Les dits de la nuit (Sénégal), *Marie-Paule Ferry*

Mythes et Légendes de la Corne de l'Afrique, *Christian Bader*

Les nuits de Zanzibar, *Henry Tourneux*

Récits épiques toucouleurs, *Gérard Meyer*

Soirées au village, *Gabriel E. Mfomo*

Sur les rives du Niger, *Kélétigui Mariko*

Collection ***Espace caribéen et haïtien***

Antilles, terres à risque, *Burac M.*

Apports du nouveau monde à l'ancien (Les), *Yacou A. (éd.)*

Au temps des isles à sucre, *De Cauna J.*

Caraïbe, données environnementales (La), *Geode*

Caraïbe et la Guyane au temps de la Révolution (La), *Adélaïde J.*

Caraïbes des Petites Antilles (Les), *Lafleur G.*

Catastrophes naturelles aux Antilles (Les), *Yacou A.*

Chute de la maison Duvalier (La), *Bonnardot M.-L. et Danroc G.*

Condition des paysans haïtiens (La), *Blancpain Fr.*

Contes diaboliques d'Haïti, *Barthélémy M.*

Créoles de la Caraïbe, *Yacou A. (éd.)*

Delgrès ou la Guadeloupe en 1802, *Adélaïde J.*

Démocraties antillaises en crise, *Martin D. C.*

Dictionnaire caraïbe-français, *Breton R.*

Dictionnaire pratique du créole de Guadeloupe, *Tourneux H.*

Dynamiques migratoires de la Caraïbe, *Geode*

Écrivain antillais au miroir de sa littérature (L'), *Moudileno L.*

Esclavage aux Antilles françaises (L'), *Gisler A.*

Guadeloupe face à son patrimoine (La), *Giordani J.-P.*

Guadeloupe, Martinique et Guyane dans le monde américain, *Burac M.*

Haïti au XVIII^{e} siècle (Lettres), *Wimpffen A.S. de*

Haïti et la France (1804-1848), *Brière J.-F.*

Haïti et République Dominicaine, *Théodat J.-M.*

Insurrection des esclaves à Saint-Domingue (L'), *Hurbon L.*

Littoraux de la Caraïbe, *Géode*

Martinique aux vents du large (De la), *Maxime A.*

Mayotte capecia, *Mackward Ch.*

Officiers de couleur dans les armées de la République, *Gainot B.*

Petites Antilles de Christophe Colomb à Richelieu (Les), *Moreau J.-P.*

Pour une sociologie d'Haïti au XXI^{e} siècle, *Hurbon L.*

Révolution de Haïti (La), *Lacroix G^{al} Pamphile de*

Risques majeurs aux Antilles (Les), *Jno-Baptiste P.*

Saint-Domingue espagnol et la révolution nègre d'Haïti, *Yacou A.*

Végétation forestière des Petites Antilles (La), *Joseph Ph.*

Vie de Toussaint Louverture, *Schoelcher V.*

Ville aux îles, la ville dans l'île. Basse-Terre et Pointe-à-Pitre, Guadeloupe, 1650-1820, *Pérotin-Dumon A.*

Volcans dans l'histoire des Antilles (Les), *Adélaïde J. et Hervieu J.-P.*

Table des matières

Couverture

Présentation du livre

Présentation de la collection

Titre

Remerciements

Avant-propos

Introduction

1 - De l’autobiographie au roman fantastique : itinéraires de Maryse Condé

2 - Rire, dit-elle… De l’ironie chez Maryse Condé

3 - La question de l’enfance

4 - Écrire en marge de la théorie littéraire

5 - Solitudes nombreuses dans. Traversée de la mangrove

6 - Paroles de femmes, paroles de transgression

7 - Léocadie Timothée ou les transgressions discrètes d’une institutrice célibataire

8 - Transgression et barbarie dans les destinées féminines romanesques de Maryse Condé

9 - Lectures monstrueuses. Le fantastique dans Célanire cou-coupé

10 - Comme deux frères : huis clos nocturne pour d’obscurs désirs

11 - Vers une esthétique de la diaspora. La désintégration de la matrice originelle dans l’œuvre de Maryse Condé

12 - Écrire en Maryse Condé. Entretien avec Maryse Condé

Bio-Biographies

Sommaire des essais

Bibliographie sélective des œuvres citées

ÉDITIONS KARTHALA